

cinema

nr 1
(25)

revistă lunară de cultură cinematografică

BUCUREŞTI — IANUARIE — 1965



Artistul emerit Ion Popescu Gopo, laureat al Premiului de Stat, al Premiului pentru regie la Festivalul de la Mamaia şi al unui număr de premii la festivalurile cinematografice internaţionale acordate originalelor sale desene animate şi unor filme artistice de lung metraj (foto Hedy Löfler).

Din sumar:

GHEORGHE TOMOZEI: Cu Victor Eftimiu despre cinema

EUGEN MANDRIC: La patru paşi (cronică)

ENRICO ROSSETTI: Luchino Visconti

ION FRUNZETTI: Despre imagini uscate

FESTIVALURI — FESTIVALURI: Leipzig, Tours, Viena, Cork

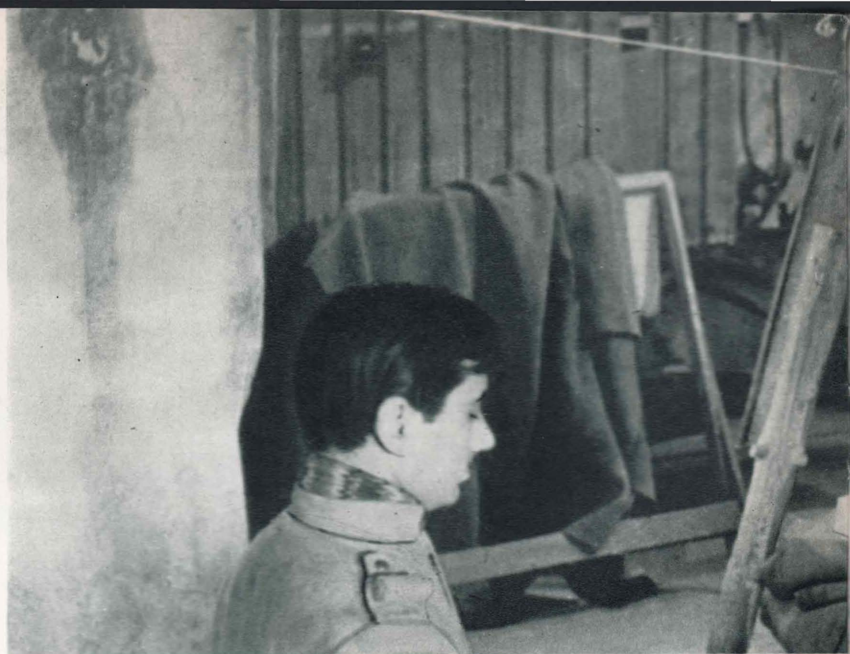
SILVIAN IOSIFESCU: René Clair astăzi

MARIA BELCIU: Charlie Chaplin despre sine însuşi

Meridiane — Secvenţe — Profil — Cronici — Corespondenţe — Informaţii

Pascale Petit, cunoscuta actriţă franceză pe care am admirat-o în filmele „O viaţă" şi „Banda de laşi" (foto Unifrance).





Rezultatele anchetei revistei CINEMA: „FILMUL ROMÎNESC ÎN 1964"

CUVÎNTUL

Deşi deschisă numai cîteva săptămîni, ancheta noastră „Filmul romînesc în 1964" a beneficiat de concursul unui mare număr de cititori.

Dincolo de opiniile strict personale, unele discutabile, ei s-au făcut, în scrisorile lor, exponenţi ai interesului constant şi ai exigenţelor sporite cu care masele de spectatori urmăresc dezvoltarea cinematografiei noastre naţionale.

Parcurgînd sutele de scrisori sosite la redacţie, ne convingem mai ferm că opiniile privind valoarea filmelor romîneşti nu pot fi despărţite de comandamentul tot mai imperativ al calităţii.

Apreciind cu căldură, fără a recurge la superlative, valorile reale din unele filme, participanţii la anchetă nu s-au sfiit să indice, cu o promptitudine şi cu o precizie demne de invidiat, filmele false, anoste, mai ales cînd acestea au pretenţia de a fi „autentice" filme contemporane.

Mai grăitoare, poate, decît aprecierile cifrice solicitate în anchetă sînt consideraţiile (din care reproducem în aceste pagini cîteva) cu care participanţii şi-au însoţit tablourile lor sinoptice. Subînţeles fiind întregul relativism al unei consultări-plebiscit în cazul valorilor artistice, nu se poate contesta, mai ales în această artă prin excelenţă populară, semnificaţia reală pe care o au preferinţele acelora cărora arta noastră realist-socialistă le e dedicată. De altfel punctajele medii obţinute în urma totalizării răspunsurilor primite sînt foarte apropiate de cele rezultînd din tabloul nominal al criticilor de film, inserat în numărul precedent al revistei noastre. În ceea ce priveşte ordinea preferinţelor, ele tind, după cum se vede, să se identifice. (Amintim că participanţii la anchetă au fost rugaţi să noteze de la 1 la 5 filmele anului 1964).

Mulţumind tuturor celor care au răspuns la invitaţia noastră, reţinem cu recunoştinţă şi speranţă aprecierile privind oportunitatea anchetei, ca şi propunerile de repetare a ei la finele fiecărui an.



★★★★	**STRĂINUL** (REGIA — MIHAI IACOB)	(4,37)
★★★	**UN SURÎS ÎN PLINĂ VARĂ** (GEO SAIZESCU)	(3,74)
★★★	**COMOARA DIN VADUL VECHI** (VICTOR ILIU)	(3,33)
★★★	**DRAGOSTE LUNGĂ DE-O SEARĂ** (HOREA POPESCU)	(3,11)
★★★	**PAŞI SPRE LUNĂ** (ION POPESCU GOPO)	(3,07)
★★	**ANOTIMPURI** (SAVEL STIOPUL)	(2,71)
★★	**PISICA DE MARE** (GHEORGHE TURCU)	(2,52)
★★	**CASA NETERMINATĂ** (ANDREI BLAIER)	(2,42)
★★	**DRAGOSTE LA ZERO GRADE** (GEO SAIZESCU, CEZAR GRIGORIU)	(2,34)



Pădurea spînzuraților, în regia lui Liviu Ciulei și avînd în rolul principal pe Victor Rebengiuc, este o premieră așteptată cu multă încredere.

SPECTATORILOR

FILME MARI
izvorîte din actualitatea imediată!

„Aș vrea să propun autorilor de scenarii și regizorilor, în special, să se apropie mai mult de sentimentele și chemările lăuntrice ale tinerei noastre generații, prin realizarea unor filme pe cît de tinerești, pe atît de majore. Scenele să nu te plictisească, fiecare cuvînt să spună ceva, pentru a rămîne în amintire. Să ieșim o dată din monotonie și din banal, realizînd filme mari, izvorîte din actualitatea imediată!

(ION DUMITRESCU
operator chimist la Rafinăria Brazi)

ROSCA OPREA, Institutul de științe economice, București

Pisica de mare ★

Asemeni celorlalte filme romînești care fac parte din genul „polițist", nici acesta nu satisface pe deplin exigențele publicului spectator. Tratarea cinematografică rămîne uneori datoare logicii. Urmărirea subiectului naște pe alocuri semne de întrebare, la care regizorul nu a reușit să răspundă clar, simplu.

Pași spre lună ★★

Este o încercare îndrăzneață, dar care de-a lungul celor 90 de minute nu reușește să redea în întregime ideia propusă. Unele episoade sînt schematice, fapt ce a făcut ca o bună parte din spectatori să nu înțeleagă în totalitate acest film, iar o altă parte să plece nemulțumită după vizionare.

Un surîs în plină vară ★★★

Consider acest film una dintre cele mai reușite comedii ale cinematografiei noastre... Apreciez buna interpretare a rolului principal de către Sebastian Papaiani și debutul Florinei Luican. Mi-au plăcut alegerea imaginilor și coloritului. Spre deosebire de alte filme romînești, semnalez aici un dinamism al acțiunii. Filmul păcătuiește prin unele poante slabe, prin unele situații comice fără corespondent în realitatea satului nostru.

Dragoste lungă de-o seară ★★

Remarc la acest film realizarea excepțională a imaginilor. Scenariul are la bază o idee valoroasă, inspirată din realitățile satului romînesc; ciocnirea dintre două mentalități. Mi-a plăcut interpretarea actorilor Octavian Cotescu, Silvia Popovici, Sandu Sticlaru. Filmul suferă din cauza unor scene teatrale, a unor dialoguri neconcludente. Scena demascării, după mine, este slab realizată.

Anotimpuri ★★

Pentru unele elemente de analiză fină a psihologiei personajelor și pentru investigația făcută într-un domeniu atît de important cum este etica contemporană, găsesc filmului și calități.

Dragoste la zero grade

Dragoste la zero grade — zero puncte (deși calificativul „zero" nu figurează printre cele indicate de redacția revistei „Cinema").

Părerea mea este că acest film constituie un eșec. Se caracterizează printr-o totală lipsă de autenticitate și de gîndire artistică. De la acest film nu am rămas cu nimic. Mă întreb: de ce nu a fost oprită la timp realizarea acestei... „vacanțe la munte"?

Străinul ★★★★

Găsesc că acest film reprezintă una dintre cele mai reușite realizări ale cinematografiei romînești. Are la bază un scenariu valoros. Se caracterizează printr-o interpretare actoricească remarcabilă. Mi-a plăcut realizarea scenelor de masă și autenticitatea acestui film. Finalul suferă întrucîtva, așa cum se întîmplă de obicei la majoritatea filmelor romînești.

Comoara din Vadul Vechi ★★

Un film slăbuț, realizat de un mare regizor. *Comoara* suferă datorită lipsei unui scenariu bun. Cred că regizorul a muncit mult pentru a suplini deficiențele scenariului. Filmul are o serie de secvențe de un dramatism autentic care trezesc rezonanțe în inimile celor care au trăit în acele timpuri, mai puțin în cele ale tinerilor.

Casa neterminată ★

Un film pentru studenți și în general pentru tineret care, asemeni celorlalte realizări din acest domeniu, nu mă satisface... *Casa neterminată*, un film... neterminat.

D.E.D. — student în anul IV, Facultatea de filologie, București

Pisica de mare ★★

Filmul ca acțiune e foarte prost, episoade introduse fără sens, slab jucat.

Pași spre lună ★

Chiar dacă a fost realizat de Ion Popescu Gopo, nu mă intimidez ca să-i acord doar 1 punct. *S-a furat o bombă* a fost ceva mai bun. *Pași spre lună* e un film plictisitor, cu foarte multe lungimi, cu actori talentați, dar care sînt grotești în rolurile pe care le-au avut.

Un surîs în plină vară ★★★★

E filmul care a plăcut cel mai mult publicului, cu toate că are și slăbiciunile sale. De exemplu, Draga Olteanu se cunoștea că nu era o femeie de la țară, viguroasă, care să fi dat cu sapa pe ploaie și arșiță, care să fi umblat desculță, care să fi muncit alături cu bărbații la muncile cîmpului. La fel și celelalte personaje feminine. Florina Luican, ca debutantă, prea cochetă, prea poza deseori. Papaiani, foarte bun. Foarte reușită scena cu balul, cînd vine îmbrăcat Papaiani cu costumul acela închiriat.

Filmul abundă în „poante", multe de bun gust, dar totul din film pare totuși nefiresc. Sînt prea frumoși îmbrăcați țăranii în costume tradiționale, costumele sînt prea noi, se cunoaște că sînt lucrate în ateliere speciale.

(Continuare la pag. 22)



Irina Petrescu (1) și Sebastian Papaiani (2) protagoniști a celor mai apreciate filme ale anului 1964.

Scriitorii și ecranul

Cu Victor EFTIMIU despre CINEMA



Autor al unui număr greu calculabil de volume, abordînd toate genurile literare, academicianul Victor Eftimiu e și un adevărat veteran al scenariștilor de film.

V.E.: Mă socotesc printre pionierii cinematografiei noastre. În 1911, în pauzele dintre acte la spectacolul cu „Înșir'te mărgărite" se proiectau momente filmate după un scenariu care-mi aparținea. Am îndrăgit de la început filmul. Cînd eram copil mă duceam pe un maidan care era locul unde avea să se înalțe mai tîrziu Casa Armatei, și urmăream pe o pînză cîteva filmulețe de cîteva minute intercalate printre reclame publicitare, fermecat de feeria care ni se oferea. Prin 1921 am întemeiat „Asociația romînă de cinematografie artistică" (A.R.C.A.) și intenționam să realizăm filme de răsunet, dar... arca noastră s-a dovedit a fi amenințată de la început cu scufundarea. Nu aveam condiții să traducem în viață, adică pe peliculă, proiecte pentru care am cheltuit mult entuziasm. În general, cu filmul n-am avut noroc... Bunăoară, acum cîțiva ani am scris un scenariu „Păcală și Tîndală." Un regizor tînăr, Gheorghe Turcu, a încercat să-l realizeze, dar ideia a fost abandonată.

— Și nu vreți să mai scrieți pentru film?

V.E.: Ba da. Deși aștept încă niște cuvinte încurajatoare. Am scris pentru filmul animat scenariul „Păunașul codrilor". Prietenul Mihnea Gheorghiu mi-a mărturisit intenția studioului de a turna un film fantastic după „Înșir'te mărgărite". Mă socotesc în stare să realizez acea proză cinematografică plină de fantezie pe care o așteaptă regizorii.

— Mergeți la cinema?

V.E.: Destul de des. După asemenea vizionări mi-am întărit convingerea că filmul romînesc are toate șansele să se așeze printre marile creații ale cinematografiilor mondiale.

— Ați fost martor al romanticelor începuturi ale celei de-a șaptea arte. În acest timp ați urmărit falsul sunet de alarmă anunțînd falsul război dintre teatru și film. Care e părerea dumneavoastră?

V.E.: Cei care au prorocit declinul teatrului, atunci cînd filmul cucerea rapid simpatia publicului au săvîrșit o eroare! Filmul n-a periclitat condiția estetică a teatrului. Dimpotrivă. Filmul a impus publicului o anume *obișnuință* a spectacolului. L-a învățat pe om să urmărească fenomenele de artă ritmic, metodic. Filmul a adus spectatori în sălile de proiecție, dar și în sălile de teatru. El l-a scos din casă pe om. Televiziunea, în schimb, îl întoarce în cămin, îl deprinde cu spectacole facile. În plus, filmul a servit imens operei de culturalizare a tuturor popoarelor, punînd în valoare vechi capodopere ale literaturii universale, a stîrnit în noile generații gustul pentru texte de mult uitate. De la cinema la bibliotecă distanța a fost, de totdeauna, foarte mică.

— Ce credeți că întîrzie apariția marilor filme romînești?

V.E.: Preluarea fără o prealabilă asimilare, fără procese de decantare, a unor procedee aparținînd altor cinematografii. Trebuie să învățăm să vorbim despre noi, să redăm spiritul poporului nostru, frumusețea sa. Încă exaltăm, pe mii de metri de peliculă, frumuseți turistice și nu-l aducem în cadru pe om. Oricîte miracole tehnice ar înnoi filmul, spectatorii vor aprecia în primul rînd calitatea conflictului dramatic, dinamismul dialogului (pe care în cinematografie îl vrem mult simplificat, redus la esențe), modernitatea interpretării. Asemenea filme mi-ar place să văd. Cred că nu reflectăm exact viața citadină, ritmul trepidant al noilor orașe. Mi-ar place să aud că filme romînești „țin afișul" în capitalele lumii, că actori romîni sînt încadrați în galeria marilor glorii ale ecranului. Condiții sînt. Studiourile de la Buftea am auzit că stîrnesc invidia multor cineaști străini.

— Nădăjduim, maestre, că „încurajarea" pe care o așteptați cam de multă vreme, e drept, va veni! Ea, de fapt, există: dragostea publicului care vă citește literatura cuprinsă în zecile de tomuri pe care le-ați încredințat tiparului de aproape o jumătate de secol. Adolescent, ați fost contemporan cu filmul mut. Acum trăiți epoca unor adevărate vrăjitorii care sporesc farmecul filmului. Vă așteptăm cu poeme, romane, eseuri, amintiri dar și cu scenarii de film.

Gheorghe TOMOZEI



LA PATRU PAȘI...

Eram tentați să intitulăm această cronică „Patru pași încotro?" — ceea ce ar fi fost justificat de dorința noastră de a explica evoluția autorului de-a lungul celor patru filme ale sale — sau „Patru pași înainte", ceea ce ar fi fost, cu referire la această evoluție, exact. Am renunțat, în titlu, la adverbele propuse pentru a ne rezerva un mai amplu drept la critică, ceea ce nu înseamnă că nu sîntem hotărîți să dăm cezarului ce-i al cezarului și lui Francisc Munteanu recunoașterea meritelor sale.

Pentru că, indiferent de rezervele critice pe care ți le pot impune filmele lui Francisc Munteanu, trebuie să subliniem (ceea ce ne face o reală plăcere) că, de la un film la altul, acest regizor picat pe platouri direct din literatură, a făcut progrese sensibile mai ales într-o direcție pe care la noi, s-au înscris evoluții inegale: profesionalismul. *La patru pași de infinit* este filmul unui regizor care-și cunoaște meseria, și chiar dacă nu-l putem ovaționa în totalitatea lui, el merită de numeroase ori aplauze.

Povestea se desfășoară sobru (preferăm *sobru* în loc de *simplu*) și tocmai lipsa de încărcătură cu senzațional și suspensuri a dramaturgiei o face convingătoare: un comunist întreprinde un act de sabotaj împotriva mașinii de război hitleriste și, rănit de urmăritori, se refugiază în casa unui medic. Doctorului i se pot bănui sentimente antifasciste, pe care, de altfel, și le ascunde foarte grijuliu, soția e o „stăpînă a casei" în sensul cel mai mic-burghez și, în fine, mai întîlnim fiica, apariție gingașă și inteligentă, copil care presimte femeia și adolescentă care ar putea ajunge la cîteva întrebări mature despre viața din jurul ei.

Francisc Munteanu putea alege linia *aventură* a unei asemenea situații. Din fericire, cu excepția unei percheziții la care — firește eroul nostru nu este găsit, și a finalului în care doamna doctor îl denunță (din motive cam incerte), filmul nu tinde către efecte tari. Comunistul, Mihai, este ascuns în podul casei de fata doctorului, Ana, și principala parte a filmului, cea pentru care autorul l-a scris și regizat, se desfășoară aici.

Foarte sincer vorbind, mă interesează foarte puțin că situația amintește un film de Jiri Weiss; nu deranjează prea mult inconsistența caracterologică a doamnei doctor (tratată sumar în limitele „otravă"); nu era de cerut, neapărat, o mai nuanțată justificare a atitudinii doc-





„La patru pași de infinit" afirmă o tînără actriță de film care, inteligent dirijată de regizor, suplinește lipsa de experiență cu multă naturalețe și o reală grație. Pentru dezvoltarea ulterioară a Irinei Gărdescu, primii patru pași s-au dovedit hotărîtori.

de Eugen MANDRIC

torului; în general, tot ce nu se întîmplă între Mihai și Ana nu are alt rost decît să ne fixeze în momentul istoric și să creeze atmosfera în care va evolua relația lor. Dezbaterea momentului istoric, sensul luptei căreia i s-a dăruit pînă la sacrificiu Mihai, și la care va participa, sau cel puțin, pe care o va înțelege Ana, rămîn în sarcina acestei evoluții. Ce se întîmplă, sau cel puțin ce se discută între cei doi trebuie să fie revelator, la o înaltă tensiune a ideilor. Din nerespectarea acestei cerințe (pe care n-am inventat-o noi, pe care o impune construcția filmului) rezultă principala scădere a ultimei producții a lui Francisc Munteanu. Între Mihai și Ana se încheagă o idilă căreia-i datorăm aproape toate frumusețile filmului, și anume pe cele mai durabile.

Mihai, bărbatul aspru, luptătorul care își găsește clipa lui de fericire tînără, și Ana, codană care-și descoperă feminitatea — în vreme ce jurîmprejurul cuibului lor există bombardamente și ură, meschinărie și poliție — fac un cuplu remarcabil, își trăiesc iubirea cu sinceritate și emoție, calități pe care le-am dori contagioase pe toate platourile de la Buftea.

E, totuși, o iubire fără rezonanțe profunde. Caracterul cam sumar al tuturor personajelor din *La patru pași de infinit* nu le e nici lor străin. Luptătorul nu ne este relevat în esența lui, și fata înțelege despre luptă, despre devotament și dăruire, despre viitorul căruia i se sacrifică iubitul, numai lucruri foarte aproximative. Celor doi le lipsesc dimensiunile întregi ale eroilor pentru care erau desenați. Așteptam un Mihai — poet al ideilor, o Ana în a cărei puritate adolescentină ideile acestea să aibă ecouri adînci, dar Francisc Munteanu rămîne la suprafața unor atitudini și dezbateri cam nebuloase. (Și nu numai dintr-un plus de discreție! Salutăm discreția revelatoare, sugestia subtilă).

Fapt este că găsim multă poezie în fiecare cadru, dar toate la un loc nu compun poemul sperat. Cei doi se iubesc frumos, dar toate celelalte sentimente angajate în film, sensul luptei și al cauzei lui Mihai, întrebările și răspunsurile la care a ajuns Ana, motivele doctorului, sînt revelate cu o zgîrcenie vecină cu sărăcia. Pentru a spune ceea ce credem a fi adevărul, la cel de-al patrulea pas regizorul Francisc Munteanu a fost servit foarte puțin peste mediocru de scenarist. Cum să explic, totul merge bine în dramaturgie, dar parcă mai trebuia ceva. Iar cîteodată, altceva. Pentru a folosi un exemplu: în timpul unui bombardament, Mihai îi impune Anei să numere pînă la 11 pentru a-și stăpîni spaima. În final, în fața trupului iubitului asasinat (și, în concepția autorului, cu evidente intenții simbolice), Ana repetă, ca un jurămînt tragic dar definitiv, aceeași numărătoare. Să ni se ceară să înțelegem că, de pildă, fata va rămîne credincioasă convingerilor lui Mihai pe baza unei situații și a unui text care amintește probarea megafoanelor: unu, doi, trei... pînă la unsprezece, este nepotrivit, oricît de mari ar fi ochii Irinei Gărdescu.

... Și totuși filmul ne place. Depășind lacunele propriului său scenariu, Francisc Munteanu a folosit mijloacele cinematografice cu inspirație, filmul respiră adevăr.

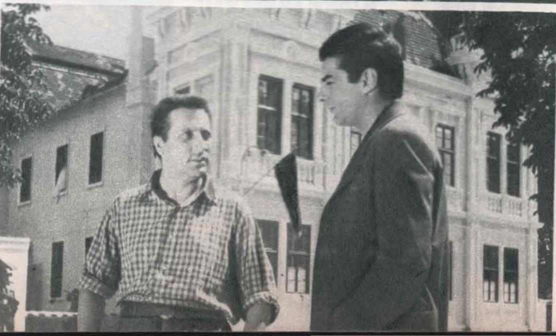
Dintre elementele care compun reușita, vom începe cu interpretarea.



Una din scenele de început ale filmului: într-o casă conspirativă Mihai așteaptă ordinul de acțiune. Încă din primele secvențe, Silviu Stănculescu se impune spectatorului prin siguranța cu care-și conduce rolul și prin căldura pe care i-o dăruie.



Principalele secvențe ale filmului se desfășoară în podul casei Anei. Înconjurați de pericole, Mihai și Ana găsesc în ei destulă tinerețe pentru a trăi, în acest decor deprimant, marea lor dragoste.



Mihai și legătura sa de partid studiază locul în care se va petrece sabotajul: sediul unui comandament hitlerist. Amîndoi știu că, la ora H, Mihai va înfrunta moartea. Amîndoi își stăpînesc cu bărbăție sentimentele. Partenerul lui Mihai, Victor Moldovan.



Mihai și Ana în unele din puținele lor clipe de fericire. Viața va trece, necruțătoare, peste dragostea lor, dar clipele acestea vor rămîne, vor trăi în amintirile cele mai scumpe Anei.

Francisc Munteanu și-a reconfirmat agerimea cu care-și rezolvă distribuțiile: Cella Dima și Mircea Șeptilici sînt în rol, cu autoritate. Poate cel mai asiduu descoperitor de talente, Francisc reușește, de rîndul acesta, două revelații: Silviu Stănculescu, ale cărui apariții de pînă acum pe ecrane ne lăsaseră doar amintiri vagi, se impune în *La patru pași*... ca un excelent actor de film. Irina Gărdescu, pe care regizorul a ridicat-o peste dificultățile debutului, este mai mult decît o tînără speranță.

Dacă n-ar fi să-i remarcăm decît naturalețea, sinceritatea cuceritoare a interpretării din acest prim rol, și încă-i putem prevedea o carieră interesantă.

Unde se mai afirmă din plin pașii înainte făcuți de Francisc Munteanu, sînt compartimentele imagine și montaj. Vasile Oglindă, și el un debutant (pînă acum n-a făcut decît asistență de operatorie), a compus împreună cu regizorul, o imagine dinamică, cu foarte interesante efecte de lumini și umbre integrate organic dramaturgiei, realizînd atmosfera adecuată și accentuînd cu simțul măsurii caracterul dramatic al povestirii. Cît privește montajul, formula modernă pe care a adoptat-o Francisc Munteanu, a imprimat filmului un ritm trepidant. Se pot cita secvențe care au cîștigat mai multă viață de cît le rezervase povestirea, din montajul nervos și calificat.

Despre muzica filmului, semnată de George Grigoriu, se cuvine de asemenea o mențiune pozitivă. Sînt însă de reproșat regizorului *sublinierile* prea insistente obținute la mixaj, o anumită suprasolicitare a partiturii muzicale.

În încheiere, ne rămîne să repetăm că, regretînd o anumită inconsistență a scenariului, avem totuși de vizionat un film romînesc cu evidente calități. Cu certitudinea că regizorul va fi mai exigent față de scenarist, îi dorim lui Francisc Munteanu încă patru pași înainte.

COLOCVIU
La patru pași de infinit

Lungimea de undă

Valerian SAVA

Ceea ce îl distinge înainte de toate pe Francisc Munteanu ca cineast nu mi se pare a fi profesionalismul său regizoral. Dimpotrivă, din acest punct de vedere, cu excepția cîtorva scene, el nu face dovada unei abilități deosebite. Prima treime este chiar foarte slabă, ca decupaj, situare a oamenilor în cadru, mișcare a aparatului, fără a mai vorbi de interpretarea și textul dialogului care-i aparține. Toate scenele cu cei doi „vieux gamins", fiindcă altceva nu par cele două personaje interpretate de Silviu Stănculescu și Victor Moldovan, sînt false. Căutînd să-și raporteze mai firesc personajele unele la altele, vrînd să le facă să se poarte mai degajat, într-o manieră mai personală, Francisc Munteanu lunecă în cealaltă extremă, în așa fel încît oamenii săi ajung să se repeadă toți unii la alții, cu formulele stereotipe ale unui neoschematism: Mihai îi spune din senin tovarășului său că-i antipatic, bătrîna gazdă îl califică din prima clipă, la rîndul ei, pe Mihai ca antipatic, acesta îi întoarce cu acreală complimentele, numai așa de dragul unei situații sau al unor replici ciudate; „Ați înnebunit?" este prima replică adresată de Mihai doctorului care-l salvase de la moarte — asta fiindcă, trezindu-se din leșin, constată că are piciorul în ghips, or doctorul trebuia chipurile să-și fi dat seama că eroul nostru nu-și poate permite să stea locului. Oamenii moderni, vrea să insinueze autorul, ignoră replicile și gesturile intermediare, explicative și nu se mai obosesc să-și gradeze ieșirile. Numai că această „simplificare", așa cum e realizată în film, le face psihologia cam sumară și construcția lor sufletească pare redusă la cîteva grinzi împreunate în grabă.

Spre deosebire de Eugen Mandric, mie mi-a plăcut scena bombardamentului, cînd Mihai „o învață" pe Ana să numere pînă la 11. În acest moment, ca și în altele care urmează, Francisc Munteanu își depășește parțial stîngăcia, atît pe cea profesional-regizorală cît și pe aceea conceptuală și deși avem permanent o senzație de imperfecțiune, iar scena are o tentă demonstrativă, el face să irumpă, parcă în ciuda mijloacelor de expresie și oarecum „independent" de ele, o vibrație omenească intensă, acută și de o rară strălucire. Regizorul nu a obținut prin decupaj, prin imagine și prin jocul actriței expresii frapante de un firesc desăvîrșit, bogate în detalii și sugestii, dar „suflul ideii" și al trăirii inundă cadrul, îi pune în mișcare elementele, acestea capătă „un ritm dictat din interior", se realizează un sincronism „perfect" între mișcarea în cadru a eroinei — care „se lansează" în această inedită aventură — și cuvintele și respirația ei, șuierul „bine jucat" al bombelor, muzica — exact aceea care trebuia, desenînd invizibil dar cu o precizie și o grație infinitezimală dimensiunea ireal-sublimă a ceea ce se întîmplă în sufletele eroilor; pentru ca, după culminație, să urmeze destinderea: vocea eroinei capătă siguranță, aparatul se retrage... Pe neașteptate, artistul care se voia refractar oricărei comunicări se face semnalat pe lungimea de undă a unor frecvențe înalte și sensibilitatea sa selectivă apare deschisă mișcărilor sufletești generoase, eliberate de inerții. Ce-i drept, această „breșă" nu e prea amplă și zgîrcenia cineastului față de eroii săi este — cum spune Eugen Mandric — vecină cu sărăcia. Cred că aceasta provine din acel neoschematism pe care și-l impune regizorul, ignorîndu-se pe sine, etalînd o alură flegmatică ce nu-i aparține structural, numai fiindcă pare să-și închipuie că dacă eroii contemporani nu practică efuziunile, ei trebuie implicit să fie sau să arate invulnerabili la orice înrîurire sentimentală și, în consecință, femeilor care le cer cuvinte de dragoste nu le vorbesc decît despre război și despre pacea viitoare, fără să trădeze, măcar prin ton, prin gesturi sau priviri, vreo altă preocupare afectivă. De unde, artificializarea ambelor planuri — filozofic și intim. Cu toată emoția subterană pe care autorul o aduce din secvență în secvență și o revarsă în final în sufletul spectatorului, o anumită stridență se resimte de aceea și în cadrul ultim, cînd eroina face parcă eforturi să se convingă pe sine însăși cît e de disperată.

Descriere și reflecție

Mihai LUPU

Ar fi fost, poate, mai spectaculos — sigur mai facil — ca Francisc Munteanu să dirijeze subiectul ultimului său film pe orbita senzaționalului, a aventurii palpitante (cu tot bagajul de lovituri de teatru, răsturnări de situații, suspensie și încordare dramatică uzitat în asemenea cazuri). Ca și Eugen Mandric, cred că e mai bine că *La patru pași de infinit* a ocolit această tentație.

Preferînd o tratare analitică, un ton grav, Francisc Munteanu a urmat un drum fertil (dar și mai spinos) și a arătat evidente progrese în evoluția sa ca cineast în zona așa-numită a „filmului de autor". Dar intenția de a studia caractere, de a lumina *dinlăuntru* dialectica iubirii celor doi eroi — situați într-un cadru social-istoric zguduit de evenimente decisive — nu mi se pare a fi dusă pînă la capăt.

Să mă explic. Pentru Ana, adolescentă grațioasă și delicată, aflată la vîrsta clasificărilor fundamentale, apariția intempestivă a lui Mihai are ceva fascinant. O dată ce bărbatul acesta tînăr, tăcut și cam dur, aduce în casă tumultul lumii exterioare, care-i apărea fetei confuză, fără contururi nete, o lume aproape total necunoscută, de care părinții o fereau cu grijă. Nenumărate întrebări neformulate și nedumeriri rămase fără răspuns își așteaptă acum dezlegarea. Datele inițiale ale narațiunii și factura pentru care a optat Francisc Munteanu pretindeau filmului o accentuată *reflexivitate*. Tocmai pentru a face să țîșnească gînduri și sentimente inedite din investigarea unei situații abordate (în variante mai mult sau mai puțin similare) și în alte producții, evocînd aceeași epocă. Dar autorul se mulțumește să *descrie*.

Evoluția relațiilor dintre cei doi eroi are momente de autentică emoție, apropierea lor ne e sugerată cu discreție și simț al măsurii. Francisc Munteanu știe să compună atmosfera, să valorifice bărbăția și simplitatea concentrată a lui Silviu Stănculescu (pe care, în paranteză fie spus, l-am apreciat încă din *Străzile au amintiri)*, ca și naturalețea ingenuă a debutantei Irina Gărdescu. Totuși filmul provoacă un sentiment de insatisfacție din pricina insuficientei adîncimi de gîndire. Dialogul abundă în replici sentențioase, rostite cu aerul unor descoperiri esențiale, dar în fond traducînd gînduri banale, artificial „literaturizate". Cum remarcă și cronica alăturată, regizorul Francisc Munteanu nu a fost servit de scenaristul Francisc Munteanu într-un grad care să-i permită să ridice filmul la treapta unei profunde și tulburătoare meditații despre o iubire tragică în împrejurările răscolitoare ale verii anului 1944.



cinema PROFIL

O actriță – surpriză SHIRLEY MacLAINE

Greta Garbo e „divină", Michèle Morgan — „inteligentă distinsă", Bette Davis — „lucidă, arțăgoasă pentru a-și masca sensibilitatea", Sophia Loren e „vitală". B. B. — nimfetă". Dar ce adjectiv îți vine automat în minte alături de imaginea Shirleyei MacLaine? Sau, dacă e prematur să vorbim de trăsătura distinctivă a personalității sale, care e genul în care excelează tînăra actriță americană?

După vizionarea *Apartamentului*, Shirley apare în mod incontestabil ca o actriță dramatică prin excelență. Drama fetei îndrăgostite și înșelate a fost atît de sobru exprimată, trecerea de la fericire la brusca ei destrămare atît de discret nuanțată, încît Festivalul venețian a aplaudat o mare tragediană: i-a conferit Marele premiu de interpretare.

Pentru cine a văzut-o doar în *Can-Can*, Shirley MacLaine pare o actriță de comedie pînă în vîrful unghiilor, scînteietoare, acidulată, plină de vivacitate.

Această trecere de la un registru la altul reprezintă o metamorfoză, o evoluție în timp a actriței? O nouă surpriză: ambele filme au fost produse în același an.

Cine e de fapt Shirley MacLaine? Intrigați și grăbiți, gazetarii și exegeții i-au aplicat o etichetă pe care la filmul următor o acopereau cu a doua, apoi cu a treia. „Nu sînt nici o ingenuă, nici o mare cochetă, nici o actriță de compoziție — a ripostat amuzată actrița. Sper că nu mă supun nici unei clasificări. Și sînt încîntată de acest lucru". Nu e numai una sau alta, pentru că vrea să fie toate la un loc. De altfel în interpretarea ei personajele sînt complexe, contradictorii. Chiar dansatoarea de french-cancan, Simone Pistache, e un cocteil de femeie cu experiență și naivă, de inocență și insinuare, de vulgaritate și distincție sufletească. Amintiți-vă în *Apartamentul* de tandrețea în același timp rănită și surîzătoare a tinerei liftiere.

Pînă și chipul actriței e derutant, neobișnuit, nesupunîndu-se nici unui canon, de o lipsă de frumusețe fermecătoare sau de o frumusețe ciudată — cum vreți s-o luați. Ochii mici, tăiați oblic, deși de un neașteptat albastru concentrat, explică distribuirea ei în filme exotice: prințesa indiană din *Ocolul pămîntului în 80 de zile* (în care are o apariție agreabilă dar ștearsă), *Gheișa mea* (alături de Yves Montand) și foarte recent în comedia *Incalificabilul Mr. John*, în care are rolul unei frumuseți de harem. Figura spirituală, puțin obraznică, strălucitoare de umor, i-a adus roluri de franțuzoaice în filmele americane: *Can-Can*, *Irma cea dulce*, *Doi într-un balansoar*. Acestea în afară de rolurile susținute în filmele de „suspense" (a debutat într-un Hitchcock) sau în cele dramatice. Dar indiferent de meridianele sau epocile istorice în care sînt plasate, personajele create de ea sînt la fel de moderne ca cel din *Apartamentul*. Moderne prin complexitatea și realismul lor. Îndrăgostită dar lucidă, sentimentală dar complet neromanțioasă, Shirley aduce, dincolo de aparența insolită sau trăznită, un aer foarte realist, de femeie cu picioarele pe pămînt.

Shirley ar fi fost o bună actriță a filmului mut. Pe chipul ei distingi cea mai ușoară mișcare a gîndurilor, a stărilor sufletești. Totul e transparent și, cu toate acestea, nimic nu e mai misterios, mai neprevăzut: pentru că totul e perfect transparent pentru clipa respectivă; dar în fiecare clipă actrița e alta, împletind într-o succesiune care îți taie răsuflarea cele mai neașteptate reacții.

Aceleași reflexe-fulger se prelungesc în mișcările ei. În dansuri (s-a pregătit pentru cariera de balerină) excelează în cele de caracter, foarte dinamice. Dar și în gesturile obișnuite ea îmbină contrariile, ceea ce la alții ar fi vulgar devine la ea grațios.

Actrița nu disprețuiește însă de loc efectele pe care i le oferă sonorul, pe care le poate obține prin modulațiile glasului, prin nuanțarea — foarte savantă — a rîsului. Într-o frîntură de timp trece de la rîsul gîlgîit la rîsul sonor, apoi la cel ironic-ascuțit, la rîsul care ascunde hohotul de plîns. Și la tăcere.

Acest clocot, această avalanșă de spontaneitate, de intuiție actoricească este dublată, încontinuu dublată de un ochi atent, treaz, lucid, care drămuiește nuanțele, pregătește și calculează efectele. Shirley mizează mult pe factorul surpriză — și tinde ca ea și jocul ei să fie neașteptate — ca viața, ca femeia.

Și iată că am găsit — poate adjectivul care poate fi alăturat deocamdată — numelui ei: „surprinzătoarea" Shirley MacLaine.

Maria ALDEA

Regia de film și contemporaneitatea

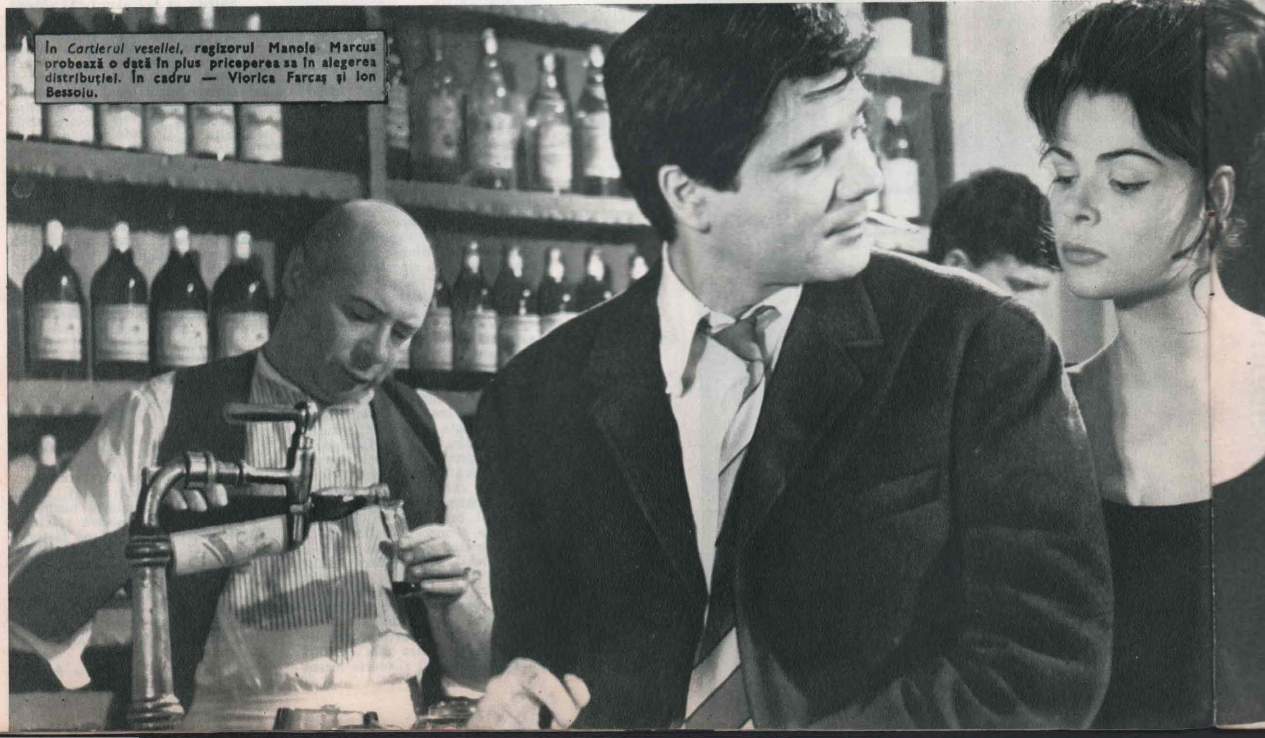
Horia Bratu: „Momentul literar" și „momentul regizoral"

Se vorbește mult în ultimul timp, la noi, despre însemnătatea specificului cinematografic, despre rolul primordial al regizorului, ca autor al filmului. De obicei, asemenea teze, incontestabil juste, sînt întovărășite de cerința desprinderii cinematografiei de literatură privită cu multă suspiciune în măsura în care încearcă să influențeze direct destinul operei cinematografice. Literatura care, sub forma scenariului literar, apărea acum zece-cincisprezece ani ca marele stimulent al dezvoltării cinematografiei noastre, este privită astăzi ca un factor de semn contrar care restrînge libertatea regizorului, îi conferă un rol de simplu „traducător" (în imagini cinematografice). În speță se spune că „momentului literar" în dezvoltarea cinematografiei romînești ar trebui să-i urmeze „momentul regizoral", dezvoltarea neîngrădită a unei „scriituri" specifice cinematografice, în care rolul scenaristului-scriitor și al operei literare să fie — pe cît posibil — redus la minimum. În rîndurile care urmează, ne vom înscrie împotriva acestei opinii, nu reluînd din nou o dezbatere teoretică care amenință să devină odioasă prin echivocul argumentelor, ci analizînd o stare de fapt.

În epoca de aur a cinematografului sovietic și american, rolul scenariului literar a fost într-adevăr foarte redus, aproape nul. Nici atunci cînd Eisenstein și Pudovkin au creat capodoperele filmului mut sovietic, nici cînd în America „comedia era rege", nici cînd valul expresionist începe să-și spună un cuvînt greu în ansamblul cinematografiei mondiale (de la *Doctorul „Caligari"* și pînă la *M (Mörder)*, literatura ca atare nu a constituit un factor fundamental în dezvoltarea cinematografiei. Dacă însă urmărim etapele ulterioare ale cinematografiei și considerăm că astăzi cinematografia mondială trăiește un fenomen de revenire, de înviorare, vedem că, cu excepția aproape exclusivă a cinematografului american, situația s-a schimbat. „Ecranizarea" ca atare sau o „bază literară" solidă — în diferitele ei forme — au devenit un element indispensabil al progresului artistic cinematografic. Propoziția ar părea paradoxală, dacă ținem seama de opiniile marilor reviste de specialitate franceze, sau de faptul evident că ecranizarea marilor opere literare nu au produs decît rareori opere cinematografice de primul ordin. Dacă am trece în revistă cele mai interesante producții europene din ultimii ani, vom constata că la baza tuturor acestor opere, aproape fără excepții, se găsesc *lucrări literare*.

Cîteva exemple: unul din fenomenele cele mai interesante ale cinematografiei mondiale astăzi, mișcarea „Free cinema" din Anglia, reprezintă într-un anumit aspect al ei „o simbioză dintre literatură și cinematografie" (expresia aparține regizorului englez Lindsay Anderson): *Privește înapoi cu mînie* sau *Cabotinul* (Richardson-Osborne), *Tom Jones*, *Singurătatea alergătorului de cursă lungă* (Allan Sillitoe-Richardson) și *Viață sportivă* (Anderson-Storey) etc. Cele mai bune filme ale lui Peter Sellers (nu este vorba de ecranizări mediocre în genul *Topaze* sau *Nu te lăsa niciodată)* se datoresc romanelor satirice ale lui Kingsley Amis, unul dintre cei mai reprezentativi scriitori din Anglia de după cel de-al doilea război mondial.

Ce este mai specific „cinematografic", mai „independent" în raport cu literatura decît mișcarea „noului val" francez, mișcare care, dincolo de excesele ei, constituie fără îndoială o dată importantă în dezvoltarea cinematografului european? Și totuși aici legătura între cinematografie și literatură este încă și mai profundă decît la „Free cinema". Căci nu e vorba numai de scenarii, de „ideologia literară", de starea de spirit, ci de estetica filmului propriu-zis! Opera lui Alain Resnais, *Hiroșima, mon amour*, *Anul trecut la Marienbad* și *Muriel* nu poate fi concepută fără colaborarea lui Alain Robe-Grillet și Marguerite Duras. Semnificativ este totuși faptul că ceea ce izbește la Fellini este „atmosfera literară" a filmelor sale, influența lui Dostoievski și recent a lui Boccaccio; interferența dintre opera lui Antonioni și a lui Cesare Pavese este un loc comun în critica cinematografică. Dar chiar cel mai puțin „intelectualist" din „cvartetul" marii regii cinematografice italiene: Luchino Visconti? Lăsînd la o parte ecranizări de mare răsunet *(Ossessione, Ghepardul* și *Nopți albe)*, trebuie amintit că *Rocco și frații săi* nu reprezintă numai o transpunere cinematografică modernă a intrigii din „Frații Karamazov", ci o transpunere dostoievskiană chiar a unui roman *italian* de mare răsunet, scris de cunoscutul scriitor Giovanni Testori. Ceea ce vrem să subliniem este că nu ne găsim în fața unor adaptări mecanice, ci în prezența unei *idei cinematografice fertile*, a unei creații cinematografice care trăiește în toate cazurile citate, independent de opera literară. Este vorba de o *interacțiune organică*, pe care o regăsim și în influența puternică a cinematografului, asupra romanului contemporan (Faulkner, Hemingway, Saroyan, Angus Wilson, John Passos), dar chiar și înainte de aceștia la începutul perioadei dintre cele două războaie mondiale (expresionismul german, suprarealismul în opera lui René Clair și Jean Vigo etc.).



În *Cartierul veseliei*, regizorul Manole Marcus probează o dată în plus priceperea sa în alegerea distribuției. În cadru — Viorica Farcaș și Ion Bessoiu.

Chiar Orson Welles sublinia influența puternică, covîrșitoare pe care „Ulysse" al lui Joyce a exercitat-o asupra montajului cinematografic. Și exemplele desigur pot fi înmulțite.

Prin urmare, încercarea de a explica unele deficiențe ale concepției regizorale, prin lipsa de autonomie față de intervenția literaturii, rămîne valabilă numai în cazul în care ne găsim în fața acelor ecranizări „fidele", în realitate mecanice, care scontează reușita filmului pe efectele cărții. Faptul că în ultimii ani, în cinematografia noastră există o practică foarte extinsă a ecranizărilor, trebuie deci considerat ca un fenomen pozitiv și nu ca o „boală de copilărie". Rezervele trebuie să meargă în direcția facturii adaptării. Aici este vorba numai de conceptul eronat al „fidelității" și de adaptarea mecanică, de o greșită estetică cinematografică. Regizorii noștri cultivă uneori în abordarea problematicii cărții o estetică a „totalității". Zugrăvind un proces de conștiință, el nu se concentrează asupra analizei unui raport fundamental, între om și societate, ci urmărește *totalitatea* factorilor care determină și influențează procesul de conștiință, factori care — la prima vedere — contribuie la sporirea dinamismului și spectaculozității cinematografice, dar duc pînă la urmă la o încetinire și diluare a liniei principale a acțiunii. Filmul *Străinul* este un exemplu tipic al avantajelor și dezavantajelor pe care le implică formula ecranizării, în stadiul actual al cinematografiei noastre. Avantaje: o bază solidă a acțiunii, o problematică complexă, un nivel al dialogului, imediat vizibil de la primele secvențe. Dar regizorul nu dezvoltă consecvent raportul fundamental dintre erou și epocă, nu urmărește construcția verticală a filmului. El recurge din ce în ce mai mult la o estetică „radială" și se lasă pînă la urmă contaminat de tentativa *filmului frescă*. Lucrul n-ar fi rău dacă aceste elemente de frescă (care cuprind în special secvențele eliberării și diferite „ecouri") ar fi tratate fiecare ca adevărate piese de virtuozitate, dacă ar implica, chiar luate separat, o viziune nouă, originală, asupra mișcărilor de masă, asupra scenelor colective. Ne gîndim în deosebi la modul în care problema este rezolvată în *Ghepardul*, la „completările" pe care Luchino Visconti le face romanului lui Lampedusa, adăugind scenele de luptă garibaldiene și prelungind episodul balului de la Palermo. În *Ghepardul*, aceste două adăugiri sporesc dimensiunea socială a filmului, întăresc în sens pozitiv caracterul de frescă, elementul de spectaculozitate. Din punct de vedere cinematografic, cele două episoade reprezintă piesele de rezistență ale filmului, îngăduie desfășurarea unei largi virtuozități, dezvăluie abilitatea extraordinară a lui Visconti de a mișca masele, de a crea o dinamică colectivă. Și astfel aceste piese, independent de raportul cu restul filmului, devin piese de antologie. Pînă la urmă deci, valabilitatea unei „extinderi" este determinată de arta regizorală, de capacitatea de a transforma asemenea episoade, în momente culminante. În *Străinul*, episoadele corespunzătoare nu sînt tratate creator, ele rămîn la nivelul unei estetici a „totalității", adică izvorăsc din pretinsa necesitate de a explica genetic deznodămîntul acțiunii. Ele suplinesc lipsa unui sondaj în profunzime, lipsa unor soluții regizorale, care să reflecte în sfera personajului principal ecoul acestor evenimente capitale.



În *Comoara din Vadul Vechi*, Victor Iliu pare a fi înțeles pericolele „extinderii", alunecarea spre frescă. Regizorul evită programatic panoramicul, confecționarea ad-hoc a unui tablou de „secetă", specularea spectaculozității potențiale, pe care o oferă peisajul lunar al pămîntului crăpat, vastitatea orizontului deșert, mulțimile de oameni transformați în spectre mișcătoare etc. Pe regizor îl interesează, în primul rînd, raportul fundamental din nuvela lui Galan, parabola ascunsă în atitudinea fundamentală pe care Prisac o are față de lumea înconjurătoare, modul în care „aviditatea" se proiectează fantastic la dimensiunea paroxistică. Filmul „ascultă", așadar, de o estetică mai nouă, și așa se explică de ce în ciuda unor deficiențe, pe care le vom analiza imediat, a produs o impresie mai favorabilă oaspeților de la Mamaia, decît alte filme romînești mai reușite. Spectatorul romîn nu „selectează" în aceeași măsură *Comoara din Vadul Vechi*. De ce? Fiindcă în tendința de a evita o estetică a totalității, selectînd un raport fundamental, Victor Iliu a mers prea departe pe linia „abstractizării" mediului înconjurător. Țăranii apar pasivi, nu îndrăznesc să reacționeze împotriva acestui om care îi obidește, arogîndu-și dreptul de stăpîn. Pe aceeași linie, concentrînd întreaga atenție asupra lui Prisac, Victor Iliu estompează rolul comuniștilor care în logica acțiunii nu pot ocupa un plan secundar, reprezentînd un pol al conflictului. Desigur, regizorul nu trebuia să recurgă aici la „explicații", să analizeze toate aceste raporturi prin dezvoltarea unor personaje etc. E vorba de faptul că soluția regizorală a desnodămîntului nu este proiectată pe fundalul încercării disperate, dar zadarnice a lui Prisac de a smulge viață pămîntului secătuit. Momentul înfrîngerii lui Prisac nu dobîndește funcție dramatică, nu apare ca o destrămare a personalității. Victor Iliu posedă o adevărată plastică a imaginii, capacitatea de a caracteriza lapidar, de a reconstitui momentul evocat. În ciuda unor secvențe care dezvăluie capacitatea de a conferi și peisajului funcție dramatică, ni se pare că fundalul imaculat al cerului, silueta unui copac desfrunzit care revine de mai multe ori pe ecran, transformă detaliile secetei în simple indicii de decor, creează o senzație de nedeterminare, de irealitate, de artificialitate, cu personaje aduse în ultimul moment (Zamfir). În loc să concentreze atenția asupra raportului fundamental, se creează, dimpotrivă, în secvențele finale, o senzație de schematism, de alegorie stearpă, de desnodămînt facil, într-un clasic conflict cu chiaburi. La un moment dat, conflictul se desfășoară într-un spațiu vid și, deși desnodămîntul are o semnificație „parabolică", el nu mai este perceput ca atare, în semnificațiile dobîndite, la proporțiile destrămării unui mit, ci pare proiectarea unui clișeu des întîlnit în tematica literară respectivă. Există o individualizare cinematografică a cadrului acțiunii care nu poate lipsi, nici în genul cel mai „psihologic". Cinematograful nu poate adopta convențiile teatrului modern, care schematizează programatic decorul și concretul înconjurător, nu poate recurge la artificiu și sugestii abia schițate în determinarea concretă a tabloului. El rămîne legat de reprezentarea sensibilă a realității obiective, care, chiar în raporturile selectate, trebuie să pulseze de concretețe vizuală, chit că aceasta nu trebuie să se transforme niciodată în frescă. Eliminarea tocmai a acestei laturi concrete din nuvela lui Galan nu a dus la creșterea „specificului" cinematografic ci, dimpotrivă, a schematizat desfășurarea acțiunii, sporindu-i caracterul ei „literar" în înțelesul peiorativ al cuvîntului.









MÎNCĂTORUL DE DOVLEAC

Filmul care a reprezentat cinematografia engleză la ultimul festival internațional de la Cannes se inspiră dintr-un cunoscut basm saxon, „povestea lui Peter, mîncătorul de dovleac care, temîndu-se să nu-și piardă nevasta, a închis-o într-o coajă de dovleac și a păstrat-o bine". Poveste care, demonstrează regizorul Jack Clayton, se pare că poate fi aplicată, din păcate, foarte bine și în viață de către niște oameni care au trecut de mult de vîrsta naivă a copilăriei. Bucurîndu-se de o distribuție de zile mari, în frunte cu Anne Bancroft, deținătoarea „Oscarului" pe anul 1963 pentru cea mai bună interpretare feminină în filmul *Miracol la Alabama*, cu Peter Finch și James Mason, *Mîncătorul de dovleac* a suscitat un binemeritat interes printre obișnuiții festivalului de pe Coasta de Azur.



Admiratorii îl consideră un Maestru.

ENRICO ROSSETTI despre:

LUCHINO VISCONTI

„UN DECADENT"? „CEL MAI MARE DINTRE OAMENII DIN LUMEA SPECTACOLULUI".



DESPRE IMAGINI USCATE

de Ion FRUNZETTI

M-am deprins, din contactul cu imaginea filmelor de mare artisticitate, să consider spectacolul cinematografic nu numai din punctul de vedere al spectatorului de jocuri dramatice fotografiate, ci și dintr-al amatorului de pictură, știind că o asemenea pasiune ciudată poate satisface și filmul. Teoretic, știu că nici regizorii de film și nici operatorii nu sînt pictori, deși oameni de categoria lui Eisenstein, Pudovkin, René Clair sau Luchino Visconti rezistă comparației cu marii artiști plastici ai lumii. O secvență a acestora, după ce cadrul a fost fixat, conține o succesiune de capodopere picturale, dintre care adeseori imaginea, luată singură, selecționată și izolată de rest, este un rezumat sugestiv al întregului episod. Filozofarea asupra mijloacelor artei se naște de obicei din entuziasm pentru ele. Dar se poate naște și din dezamăgiri. Mi-aduc aminte că, în copilărie, pe cînd aveam 8—9 ani și accesul la filmele ce rulau în oraș era interzis elevilor prin regulamentul de funcționare al școlilor din țară, am fost luat pe sus și dus cu toată clasa la filmul, turnat în România, de regizorul Alexander Korda, de nu mă-nșel, *Venea o moară pe Siret*, cu Marcella Albani în rolul principal. Împotrivirea îndărătnică pe care mi-a stîrnit-o atunci obligativitatea prezenței, mi s-a spulberat la primele secvențe: filmul, nu știu cît va fi fost de reușit și cît ar rezista azi, mă seducea prin calitatea picturală a peisajului, compoziției și gros-planurilor portretistice. A fost primul prilej cu care mi-am formulat principiile de început ale unei estetici *ad usum delphini*. Nu știu cît am mers de atunci în pas cu progresele cinematografiei și nici măcar dacă mi-am schimbat ceva din felul de a vedea. Aș vrea să mă mîngîi că posed, în al cincilea deceniu de viață, o sensibilitate la fel de proaspătă pentru frumusețea *văzută* a lumii, reprodusă ori reală, și să-mi spun că nu m-au falsificat mulțimile de urîciuni consumate în bloc, drept artă fără să fi avut eu alegerea, totdeauna. Dar asta e cu totul altă poveste!

Vizionînd cele două serii ale *Străinului* timp de 4 ore aproape (fără să mă lămuresc de ce i se spune așa! Doar pentru că are ca punct de plecare romanul lui Titus Popovici care își justifică literar foarte bine titlul?), m-am pomenit împins fără voie să filozofez din nou asupra mijloacelor artei cinematografice. Și tot în legătură cu imaginea. Nu știu dacă nu mi-au adus odată mai mult gînduri de acest fel sentimente similare cu acel al obligativității școlare: după plecarea din sală nu eram sigur dacă, la constrîngerea de a vedea filmul o dată mai mult, n-aș reacționa ca în copilărie, împotrivindu-mă îndărătnic.

Pentru că tot am alunecat pe panta mărturisirilor trebuie să spun că am o patriotică slăbiciune, nepermisă unui estet, pentru tot ce e producție artistică națională. Bineînțeles, nu merg pînă la echivalența termenilor „național" și „reușit estetic". Lăsînd la o parte scenariul și concepția regizorală și mărginindu-mă doar la emoția pe care o poate stîrni frumusețea și expresivitatea imaginii, cred că nu e vina mea dacă, o dată mai mult, recurg la o amintire de astă dată abstractă: cea a lui Eupalinos, care împărțea arhitectura în trei categorii: arhitectura care cîntă, arhitectura care vorbește, arhitectura care tace. În *Străinul*, imaginea era și ea de trei categorii: cîntătoare, discursivă și mută! Într-adevăr e mare lucru să vorbească o imagine. Și faptul că ajungi să-i auzi vorba e imens: dar ce obositor e să-ți tot povestească, analitic, descriptiv, rece și impersonal, cînd o vrei emoționantă, caldă, pătimașă ori discretă, sugerînd prin monosilabe pagini întregi de dialog și de analize psihice. Imaginea concepută narativ este echivalentul cinematografic al prozei naturaliste și

cinema CORESPONDENȚĂ

E un exhibiționist. Un tiran. Un om sterp. Un decadent. Un corupător. Un megaloman. Odios prinț al unei curți renasensiste, care se amuză umilindu-i pe cei din jurul lui și folosindu-i pe toți ca supuși prea plecați. Iar împotriva detractorilor care repetă de ani de zile aceste aprecieri, cu monotonia frazelor confecționate, se ridică un stol de admiratori, care-l consideră Maestru, care înalță imnuri de slavă geniului său, care-l consideră cel mai mare dintre oamenii din lumea spectacolului.

În privința lui, criticii, producătorii, colegii, actorii, pe scurt toți oamenii de cinema și de teatru, încearcă un fel de complex de ură-admirație, ură-iubire, iscat de poziția de izolată și mîndră hegemonie pe care și-a cucerit-o; un complex care îi împarte pe cei care-l cunosc în două tabere potrivnice și de neîmpăcat, dar cu dese dezertări de la o partidă la alta, consecințe ale pasiunilor sau ale certurilor de moment.

Întreaga viață, atitudinile, operele lui Luchino Visconti par studiate anume pentru a alimenta acest complex și, o dată cu el, legenda, încă din ziua cînd la Teatrul „Eliseo" din Roma s-a prezentat în fața publicului cu prima sa regie de teatru de mare răsunet la „Părinții teribili" de Jean Cocteau, impunîndu-și numele și stilul unei situații teatrale italiene cenușii și umilite, și fixîndu-se ca termen de comparație, ca model, pentru toți cei care aveau să-i urmeze. Doi ani mai tîrziu, *La terra trema (Pămîntul se cutremură)* avea să-l consacre ca o personalitate de vîrf și în domeniul cinematografului, unde de fapt își dovedise dinainte talentul, cu *Ossessione (Obsesie)*, dar, adevărat, într-o altă epocă, înainte de eliberare, și numai pentru cîțiva inițiați, deoarece filmul, combătut de cenzură în acele vremuri frămîntate, nu-și făcuse decît rare apariții în public. Caracterul, tăioasele șfichiuiri ale ironiei sale, exigențele, intransigența sa provoacă plăcerea și admirația prietenilor săi și sarcasmul adversarilor („rigoare morală", „seriozitate profesională" îl definesc cei dintîi; „capricii" și „gust pentru epatare", spun ceilalți), dar fără doar și poate că, în jocul simpatiilor și antipatiilor, o greutate determinantă o are condiția sa de aristocrat bogat și în același timp de om de extremă stîngă; un fel de „trădare", pe care oamenii „cumsecade" din înalta burghezie, scandalizați, nu i-o iartă.

Se povestește că originea familiei Visconti datează din vremea lui Gregoriu cel Mare, papa care în secolul al VI-lea a salvat Roma de longobarzi, sau din vremea lui Dezideriu, regele longobard biruit de Carol cel Mare, două secole mai tîrziu. Fapt e că cronicile încep să pomenească numele de Visconti încă din secolul al X-lea. Iar către jumătatea secolului al XIV-lea, un Luchino Visconti, ghibelin, condotier de mare faimă, a guvernat cu mînă de fier Milanul, unde strămoșul său Ottone, stabilise domnia familiei sale, în 1277. Cînd Napoleon a coborît în Italia, Viscontii s-au

Un nou cap de expresie al Claudiei Cardinale.



al picturii — inventar exhaustiv de cîmpuri vizuale. Majoritatea imaginilor acestui film, căruia tehnica ecranului lat îi permitea o mare varietate de modalități, se feresc să ajungă la stadiul metaforei: acestea sînt enunțări de date (ca și o mare parte din dialoguri, de altfel, dar asta nu e treaba mea!). Ca imaginea să facă corp comun cu conținutul ei, e nevoie să fie concepută metaforic: centrul de interes al imaginilor îl stabilește cadrajul, cum e și firesc, ajutat de regimul luministic la care sînt supuse planurile. Filmul avea un subiect din anii 1944—1945. Pictograma imaginilor marca însă cele mai deseori un stadiu depășit în plastica romînească, de mai bine de un secol și în cea universală de exact 500 de ani! Regizorul și operatorul par să fie adepți ai simetriei plane absolute, în raport cu o dreaptă și aceea invariabil verticală. Obiectivul se comportă cel mai adesea ca un observator situat la nivelul actorilor, în mijlocul scenei, lîngă cușca sufleurului. Personajele intră și ies, se postează în fața aparatului și vorbesc, acționează ori tac, înregistrate cu o imparțialitate demnă de invidiat, din același unghi, considerat optim, de la nivelul capului, văzute frontal. Evoluția lor, de obicei într-un singur plan, paralel cu „fundalul" și cu „rampa" unei scene fictive, pe care compozitorul „tabloului" se pare că nu se poate dispensa de a o presupune, nu dă mișcare imaginii. Acest gen de teatru filmat, care ar putea fi însuflețit de o mobilitate marcată a obiectivului, se dispensează de mișcarea lui, deci și de a imaginii, renunțînd și la „mișcarea" pe care o conferă de obicei variațiile de regim luministic. Eclerajul este egal, ținut în trei registre: plein-air, interior de zi cu lumina filtrată și, însfîrșit lumină artificială, de seară (mai rar.)

Predilecția pentru frontalitate și simetrie, ca și cea pentru eclerajele convenționale, este o marcă de clasicism în pictură. Dar filmul e, ca subiect, de un romantism adeseori *„outré"*. Personajele, revoluționari romantici, cele pozitive, și cinici grotești ori canalii abjecte, cele negative, n-au zone de penumbră. Concepute plutarhian, pe un afect dominant, pentru ca valoarea lor exemplară să nu scadă, să fie certă și de neconfundat, personajele nu se pot scălda nici fizicește decît în lumină egală mereu. Dacă lumina ar fi *a fiecăruia*, dacă ea ar tinde să metaforizeze stările lor de suflet, pe cele statornice dacă nu și pe cele tranzitorii, filmul ar căpăta, prin acest mijloc din arsenalul expresionist, o poezie oarecare; dar se vede că n-o dorește. Realismul, așa cum se degajă din concepția regizorală, împărtășită și de operator, pare să se complacă a fi un fel de adormire a pădurii Albei ca Zăpada: fiecare din eroi doarme statuar, în atitudinea, cu silueta și cu lumina în care l-a surprins raza înmărmuritoare, secătuitoare de viață, a obiectivului fotografic, și ce e curios, e că, pe cînd egalitatea cu sine a fiecărui erou este în chip manifest rezultatul strădaniilor compozitorilor imaginii, — faptul nu le scade din imobilitate, ca impresie a spectatorului — cadrul acțiunii exercită un bruiaj optic de prim ordin, datorită prevalenței acordate în spațiul lui elementelor descriptive. Cîteva prilejuri de metaforizare: robinsonianul arbore din „La Medelenii" reeditați episodic în romanul lui Titus Popovici, insula Murășului, clădirea siguranței antonesciene, gara Aradului în flăcări și străzile învăluite în fum de după bombardament, sînt ratate de înverșunarea optic-analitică a obiectivului, care, asemenea celui de microsop, pare a nu funcționa decît sub bombardamente de fotoni în fascicule groase. Nicăieri n-am văzut „construcții cu lumină", din cele de care vorbea o dată Tairov. Dacă platoul de filmare ar mai fi contribuit uneori și la economisirea de energie electrică, am credința că s-ar fi realizat un plus de cîștig artistic. Pe urmă, intruziunea tipului de imagine „reportaj filmat", mai ales în scenele de masă, atît în puținele secvențe realizate prin perspectivă nefrontală, plonjată mai adeseori decît montantă, cît și în aspectele din fabrică, din birouri și de la locuințele protagoniștilor, a mai strecurat și ea doze masive de prozaism în imagine. Narative sînt deseori imaginile și în sensul naiv, ingenuu. Aici toate erau parcă opere ale unor oameni lipsiți de capacitatea mirării. Mediocritatea, cînd e conturată de profilul plasticianului, sombrează în inventariere vrînd să fie precisă în limbaj, și cade în declamație gazetărească, la modul generalizat, cînd caută să sugereze tipologii exemplare. N-am reușit să mă simt convins o clipă de adevărul, arheologicește bine reconstituit desigur, dar poetic indiferent, rece, obiectiv, al cadrului social și uman din epoca, pe care parcă, trăind-o, am simțit-o mai dramatică. Rar cîte o imagine, prea puține crîmpeie de secvențe, care să schițeze un cîntec pe seama lor. Poate, a Mureșului unde pescuiește proscrisul. Dar e un Eldorado bucolic, de un Alain Fournier (solar și nu lunar însă) al dragostelor adolescentine, mai curînd decît peisajul catharsisului purgării de scîrbă morală prin baia de natură, cum îl vrea romanul. Aici pictorii s-au lăsat furați de elementul peisagistic în sine, în chip turistic: uitîndu-i semnificația, drama umană ce se desfășura în el.

Dar, în felul acesta se poate continua la infinit. Un film sonor pe ecran lat, în care imaginea e ori mută, ori sporovăielnică la modul acumulării obositoare de amănunte descriptive, caracterizante doar prin adiționare și însumare, nu și direct, sugestiv. Nici un tablou parcă de aici n-a rezumat ceva. Văzute pe rînd cîte unul, izolate în timp, te întrebi ce le poate fi tîlcul: ce-a fost înainte și ce vine.



Destindere: Luchino Visconti şi Claudia Cardinale într-o pauză de filmare.

Claudia Cardinale şi Jean-Paul Belmondo. Scenă din filmul *La Viaccia*.

numărat printre aristocraţii lombarzi care, sensibili la momentul istoric, şi-au manifestat simpatia pentru ideile de înnoire pe care le simboliza Napoleon şi, în schimbul aproviziona̧rii trupelor acestuia, au primit în semn de recunoştinţă titlul de duci de Modrone.

Contele Luchino Visconti, duce de Modrone, a văzut lumina zilei la Milano, în ziua de 7 noiembrie 1906, în palatul strămoşesc din via Cerva, ca al patrulea din cei şapte copii. Mama sa, Carla, era din familia Erba, nepoată a întemeietorului uneia dintre cele mai mari industrii farmaceutice italiene, fiică a lui Luigi, muzicolog de vază, stîlp al casei muzicale Ricordi (editoarea lui Verdi); o femeie foarte frumoasă, muziciană şi ea. Tatăl lui Luchino, contele Giuseppe, se ocupa în mod activ de teatru, ca impresar. Luchino a crescut astfel într-un mediu plin de curiozitate intelectuală. Educaţia sa, îndrumată de doamna Carla, s-a desfăşurat cu o rigoare teutonică. Ziua începea la ora şase dimineata, se sfîrşea la zece seara şi cuprindea lecţii de pian şi violoncel, exerciţii fizice în palestră şi, bineînţeles, studiile obişnuite la şcolile publice. La patrusprezece ani cînta la violoncel în cvartetul familiei, în serile care adunau la palatul din via Cerva pe prietenii pasionaţi de muzică.

Jean Sorel şi Michael Craig.



Şi în acelaşi timp, în loja pe care familia o avea la Scala, el se pasiona de operă, una din temele preferate în conversaţiile din saloanele Visconti. „Prima mea emoţie — avea să mărturisească Luchino mai tîrziu — a fost descoperirea muzicii".

În palatul din via Cerva exista şi un mic teatru unde contele Giuseppe organiza spectacole experimentale foarte îngrijite, finisate în amănunţime şi îmbogăţite cu comentarii muzicale. Aşa s-a născut în Luchino gustul pentru punerea în scenă şi dragostea pentru Goldoni, prin intermediul unei reprezentaţii a „Geloziei lui Lindoro", în care mama sa a jucat atît de bine, încît şi-a meritat elogiile celui mai sever critic al epocii. („Visconti a transformat teatrele italiene într-o mulţime de scenuţe ca în via Cerva", vor spune ulterior detractorii săi). Mai tîrziu, prin 1930, el şi-a îmbogăţit aceste experienţe de tinereţe, încercîndu-şi puterile ca scenograf al companiei permanente de la Teatrul Eden, organizată de tatăl său.

Abia pe la vîrsta de treizeci de ani a ajuns tîrziu să descopere cinematograful: a fost ultima din aventurile tinereţii sale neliniştite şi în acelaşi timp prima activitate profesională



serioasă, cel puţin în domeniul spectacolului, prima care i-a permis să-şi valorifice talentul său creator. Primul pas în cinematograf l-a făcut la Paris, ca asistent al lui Jean Renoir, (la *Une partie de campagne*) prin 1936, cînd Franţa era plină de frămîntări şi de clocotul Frontului Popular. Pentru Visconti a fost o experienţă hotărîtoare. Colaborarea cu Renoir l-a introdus în tainele meseriei şi ale stilului, îi dezvoltă gustul pentru precizia amănuntului („filmele se fac din amănunte", repetă regizorul francez, „amănuntele care au de-a face cu carnea, cu simţurile, cu văzul, cu mirosul, cu bucuria senzuală a formelor şi culorilor") iar climatul în care trăia, ambianţa cu care se afla în contact (Renoir era unul din artiştii cei mai activi ai Partidului Comunist Francez) îl face să cunoască şi să îndrăgească ideile marxiste, îi deschid ochii asupra problemelor sociale.

Lecţia stilistică a lui Renoir, interesul pentru problemele sociale, pasiunea pentru operă, un anumit gust, în general, pentru cultură, pentru formele de viaţă, pentru sentimentele şi proza secolului al XIX-lea, izvorîte fără îndoială din obiceiurile şi imaginile asimilate într-o casă străveche, experienţele de scenograf sînt elemente care, într-o măsură mai mare sau mai mică, apar în toate filmele turnate de Visconti în cei douăzecişidoi de ani scurşi de la *Ossessione* pînă azi. În această perioadă, în afară de un episod din *Siamo donne (Sîntem femei*, 1952) şi altul din *Boccaccio '70* (1961), Visconti regizează doar şapte filme. Nu e mult. Dar de fiecare dată cînd s-a aşezat îndărătul aparatului de filmat, rezultatul a avut o anumită greutate în istoria cinematografului italian, iscînd o serie întreagă de polemici. Se pare că de-acum înainte e inevitabil ca în jurul lucrărilor acestuia să se ciocnească păreri şi să se creeze echivocuri. Recunoscut ca iniţiator al neorealismului (pentru *Ossessione* şi apoi pentru *La terra trema)*, Visconti a devenit în 1948 şeful şcolii realismului critic. În legătură cu un film al său, s-a deschis acum cîţiva ani o lungă dezbatere estetică despre diferenţa dintre film şi spectacolul cinematografic. Într-adevăr, criticii prea de multe ori legaţi de scheme mintale şi estetice rigide întîmpină mari greutăţi în definirea operelor sale şi în caracterizarea, aşa cum le place, a regizorului, printr-o etichetă. El pare întotdeauna gata să-i desmintă.

Care sînt intenţiile ce l-au împins să scrie şi să regizeze cel de-al optulea film al său, *Vaghe stelle dell'Orsa (Tremurătoarele stele ale Ursei)*, pe care-l turnează în momentul de faţă la Volterra — e greu de înţeles. Subiectul filmului nu e desigur senzaţional şi nici măcar prea nou. E o poveste ce se desfăşoară în patruzeci şi opt de ore. E vorba de o comemorare în familie: timp de cîteva zile, cinci rude apropiate se adună împreună, în jurul pietrei funerare a tatălui, un distins psihiatru evreu, mort într-un „lagăr", acum douăzeci de ani. Soţia, o pianistă bolnavă de nervi, cu o viaţă dezordonată în urma ei, iar alături de ea, un vechi amant, devenit cel de-al doilea soţ; un fiu, un băiat neliniştit, o fiică şi soţul fiicei, un tînăr savant american, un kennedyan. O dată cu amintirile unei copilării dramatice, se iveşte între cei doi fraţi un raport ambiguu, întărit poate — din ceea ce se poate înţelege — de ura faţă de mamă şi de tatăl vitreg. Există în povestire elemente de roman poliţist (căutarea celui care l-a denunţat pe tată); există şi elemente de tragedie clasică, o limpede referire la mitul Electrei. Visconti nu refuză nici prima interpretare şi nici pe cealaltă. „Sigur, un film poliţist: dau un film poliţist al sentimentelor", declară el. „Dar mai bine ar fi să se spună: o tragedie clasică cu personaje moderne. Există un Agamemnon dispărut, o Clitemnestră care şi-a găsit un fel de Egist, dar care şi-a pierdut dragostea copiilor, o Electră măritată cu un Pilade venit din America, şi, în sfîrşit, un Oreste, care aici însă nu e de loc eroic, dimpotrivă, e un personaj hotărît antieroic şi cinic. S-ar putea zice că e o poveste fără nuanţe sentimentale. Drama e un pretext pentru a povesti anumite situaţii umane prin mijlocirea unui caz limită".

Dar titlul împrumutat de la Leopardi, primul vers din „Ricordanze" („Aduceri aminte")? Dar palatul care serveşte drept fundal, acel palat Inghirami în care se desfăşura acţiunea romanului ce le-a tulburat pe bunicile noastre, „Forse che si, forse che no" („Poate că da, poate că nu") al lui Gabriele D'Annunzio? „Nu, nici un fel de D'Annunzio", ne încredinţează Visconti. „Voi plasa multe scene în palatul Inghirami pentru că sînt sigur că filmul nu are nimic de-a face cu romanul. Mi s-a părut potrivită o asemenea casă, cu mica ei faţadă de-acum patru secole, cu aripa ei refăcută, cu atmosfera uşor întunecoasă şi prăfuită. Totuşi trebuie să fie limpede că e vorba de un lucru modern, foarte modern. Pentru că ceea ce mă interesează îndeosebi e să abordez o anumită criză morală, tipic actuală: de fapt nu se schimbă morala, ne schimbăm noi, şi nu mai izbutim să rămînem credincioşi vechilor principii".

Corespondență din Varșovia

ȘCOALA POLONEZĂ de filme documentare

de **JERZY PLAZEWSKI**

În ultima vreme opinia mondială se arată deosebit de binevoitoare față de filmele poloneze documentare. O expresie a acestui interes sînt atît numeroasele Mari Premii cu care au fost distinse asemenea filme la festivalurile internaționale cît și ecourile din presă.

Chiar dacă am considera unele formulări ca fiind într-o măsură exagerate, totuși ele rămîn o mărturie a faptului că filmul documentar polonez este luat în considerație pe plan mondial, în vreme ce cu opt ani în urmă nu era luat în seamă, nici în Polonia și nici pe plan internațional. Ar fi foarte interesant de stabilit prin ce anume se deosebesc aceste filme de cele aparținînd unor alte cinematografii și ce trăsături caracteristice le-au determinat cariera.

Cînd vorbim despre „școala documentară poloneză“ și despre succesele înregistrate de anumite filme, noțiunea de „film documentar“ se lărgește. Deși se diferențiază de desenul animat, de spectacolul de păpuși, de filmele cu caracter cultural și de cele cu caracter de instructaj, în interiorul noțiunii generale de „documentar“ mai trebuie deosebite cel puțin încă două tendințe. În ambele, creatorii polonezi au obținut realizări importante, dar filmele respective ies din comun și trăsăturile lor nu coincid întotdeauna cu cele aparținînd filmelor documentare propriu-zise.

În primul rînd ne vom referi la filmele lirice de atmosferă, pline de reverie și de unghiuri pitorești de filmare, ca de pildă cel care are ca temă o colecție de instrumente muzicale străvechi sau cel de o melancolie tragică, despre un vechi cimitir evreiesc. În al doilea rînd am numi filmele „experimentale“, cu o formulă greu de definit, variată, folosind o gamă foarte largă de mijloace de expresie (de la decupaj și animație pînă la trucaj fotografic), cultivate pe scară largă de creatorii polonezi. (*Doi oameni și un dulap* de Polanski sau *Școala* de Borowczyk.)

În sfîrșit s-ar mai cuveni pomenită încă o categorie de filme. Mă gîndesc la cele numite în mod eronat „montaje“ (orice film este un montaj) și care ar trebui mai curînd să fie numite „compuse“, fiindcă sînt compuse pe baza documentelor de arhivă. Principalele filme de acest fel ca: *Requiem pentru cei 500.000* de Bossak sau *Albumul lui Fleischer* de Majewski au luat naștere din aceeași concepție ca și filmele aparținînd curentului principal.

După această clasificare ce ne rămîne? Din ce se alcătuiește noțiunea de „școală documentară poloneză“? E vorba de opere care se bizuie pe puterea de expresie a realității însăși, care arată viața în mod nemijlocit, fără s-o înfrumusețeze. Spre deosebire de oricare dintre filmele cu caracter „poetic“ sau „experimental“, acestea din urmă nu acordă încredere realității anume pregătite, nu recurg la imagini din viață stilizate sau prelucrate în așa mod încît expresivitatea lor să fie mai mare decît e în realitate. În aceste filme apar într-o formă cît mai explicită imagini privind transformarea socialistă a țării, frumusețea realizărilor în industrie și, în sfîrșit, ceea ce este cel mai de preț: omul Poloniei Populare. Pînă nu de mult era unanim acceptată ideea că filmul documentar se pretează foarte bine la descrierea faptelor, la fotografierea exterioară a vieții, dar că domeniul psihologiei umane îi rămîne inaccesibil. Karabasz, Slesicki, Kidawa au dovedit cu filmele lor că omul privit în individualitatea lui poate deveni tema lor principală. Bineînțeles, filmul bazat pe fabulă le-o va lua înainte cu un număr sporit de analize psihologice sau cu o mai largă dezvoltare a proceselor psihice. Filmul documentar însă poate obține



rezultate nu mai rele ci chiar mai bune din punctul de vedere al spontaneității și al verosimilului reacțiilor umane.

Atît se poate spune despre tematică. Dar despre modul cum este ea tratată?

Cea mai importantă trăsătură a acestor filme este o anumită doză de improvizație care începe chiar înainte de scenariu, care pînă mai acum cîțiva ani trebuia să prevadă ce va găsi cineastul în realitate. Scenariul unui film despre o celebră alergătoare demonstra chiar de la început că ea va cîștiga concursul care încă nu avusese loc. Astăzi cineaștii iau în derîdere un asemenea „caracter documentar“. Ei își aleg temele bizuindu-se pe fapte reale și nu pe idei născocite din birou, la care trebuie să găsești ilustrarea faptică mai mult sau mai puțin convingătoare.

Același grăunte de improvizație există și în regie. Regizorii disprețuiesc înscenarea, se feresc de situații de efect dar greu de surprins cu aparatul de filmat. De aceea și lucrează „cu un aparat secret“, fără știrea celor filmați. În asemenea filme fotografia este aspră și dinadins nefinisată, adeseori o siluetă străină umbrește ecranul — ca în viață — mișcările aparatului de filmat sînt nervoase, întîmplătoare, ceea ce sporește caracterul de autenticitate al imaginii.

O a doua trăsătură caracteristică o constituie comentariul. Mai bine zis lipsa lui. De multe ori un conținut destul de complex este înfățișat fără nici un cuvînt de prezentare (ceea ce altădată ar fi fost de neconceput), ori sînt consemnate spusele persoanelor filmate, fie că aceste declarații au fost provocate de cineaști, fie că au fost spontane. În cazul în care comentariul este indispensabil (atunci cînd conținutul filmului nu poate fi transmis numai cu ajutorul imaginii) regizorii au grijă ca textul să fie cît se poate de concentrat (cel mult 2—3 propozițiuni) și cît mai lipsit de patetism, se elimină toate interjecțiile, vorbele mari, observațiile care în mod inutil ar tinde să se substituie impresiilor spectatorului. E un lucru unanim acceptat astăzi că un film prost nu poate fi salvat de un comentariu, oricît de bun ar fi el.

A treia trăsătură este gluma. Bineînțeles, glumele cuprinse în comentariu, de pildă cele din Jurnalele de actualități (care au cu filmul documentar relații strînse și organice).

A patra trăsătură constă dintr-o abordare nouă a sunetului. Muzica este considerată drept un element primejdios, căci este nerealistă, adăugată în mod artificial de creatorul filmului. De aceea ea este dozată cu mare economie și în orice caz se evită aranjamentele simfoniei pompoase, impuse cu de-a sila spectatorilor. Sînt preferate partiturile cu o instrumentație simplă, ansamblurile reduse, care folosesc muzica electronică, și atunci cînd tema o îngăduie, sunetele muncii concrete (simfonia sunetelor dintr-o fabrică). În schimb, sincronizarea cîștigă teren, sunetul e reprodus chiar la locul unde se filmează, ceea ce sporește autenticitatea și veracitatea materialului.

În sfîrșit, a cincea caracteristică și ultima este laconismul. Pînă de curînd, orice temă era dezvoltată în filme lungi și plicticoase de peste 40 de minute. Acest lucru crea dificultăți în exploatarea lor (din pricina lungimii nu putea rula în cinematografe obișnuite împreună cu filmele artistice programate) dar îi și plictisea pe spectatori și îi îndepărta în general de filmele de scurt metraj.

1. Muzicanții (1960) — K. Karabasz
2. Oameni pe drum (1960) — K. Karabasz
3. Nașterea unui vas (1961) — Lomnicki
4. Izvorul (1963) — T. Jaworski
5. Plutele (1963) — W. Slesicki
6. Arabii (1964) — Z. Raplewski
7. Prima schimbare (1963) — Y. Kidawa

ÎNSEMNĂRI

Vraca — magnificul

Să mori înainte de a îmbătrîni... E rarul privilegiu al marilor artiști. Mai frumoși azi, la vremea părului cărunt decît în galbenele daghereotipii din care surîd, iluminați de magneziu, adolescenți palizi, ei poartă nimbul unei tinereți fără sfîrșire.

Să mori frumos, să te păstrezi frumos înaintea sfîrșitului... E o cochetărie de geniu, plină de generozitate și de noblețe. (Într-un film de Clouzot, un personaj care știe că va muri se bărbierește, pedant, pentru a fi „un cadavru prezentabil“...)

Vraca știa că va muri.

Strania zvîrcolire a maestrului din învifloratul „Richard“ îl consumase, îl eliberase de coșmarul unui rol de răscruce, visat de totdeauna.

Cei care-l vizitau la spital erau uluiți de acea liniște cu care se îndepărta, alunecînd din timpul real spre noapte. Un surîs enigmatic îi licărea pe chip, o privire caldă îi învăluia pe cei din jur.

Mi-a povestit Cristea Avram că într-o asemenea vizită, ultima, maestrul, după numai cîteva clipe, a spus:

— Acum trebuie să plecați, dragii mei...

— De ce maestre, vrem să mai stăm cu dumneavoastră.

— Lasă... duceți-vă... Sînt prea urît...

Tinerii s-au îndreptat spre ușă, cu mers trudnic, îndurerat.

Întinzînd brațul în gol, după ei, Vraca a rostit, cu voce stinsă:

— Celui care mă va urma în Richard are să-i fie greu. El va avea de luptat nu numai cu greutatea rolului, ci și cu amintirea mea...

„De-aș putea dormi“...

Într-una din nopțile verii l-am întîlnit pe o stradă veche a Bucureștiului pe un mare meșter al imaginii: operatorul Ovidiu Gologan. Lucra la o secvență nocturnă din *Pădurea spînzuraților*. Era după o jumătate de an de muncă intensă la film, timp în care trebuie să uiți de tot și în care ești legat clipă de clipă de migratoarea echipă de filmare.

Gologan era după zeci de nopți de nesomn, cu ochii încercănați și cine își imaginează munca operatorului într-un decor comod și modern, pe platoul de filmare, dovedește multă naivitate. Filmările de exterior presupun eforturi complexe, investigații minuțioase, răbdare și — am văzut — nesomn.

I-am luat un interviu cel puțin ciudat...

— Cum vă simțiți?

— Mi-e somn.

— V-a fost greu în ultimele zile?

— În ultimele zile am avut numai... nopți albe.

— Ce proiecte aveți?

— Aș vrea să dorm..

— Și după film?

— Să dorm...

Cu zîmbetul cuvenit am renunțat amîndoi la „interviu“.

— Altceva? am întrebat, ca să mai schimb vorba.

— De-aș putea dormi...

M-am gîndit, firesc, la personajul din Cehov și replica „De-aș putea dormi“ plină de resemnare mi s-a părut că spune ceva despre eforturile unor slujitori ai filmului pe care reportajele cu poze colorate îi arată de obicei surîzînd, surîzînd...

Gaiță

Există la Buftea un personaj cu nume hilar — Gaiță — unul dintre autorii anonimi ai filmelor noastre, a cărui colaborare și-o dispută toți regizorii, un îndrăgostit de cinema. E un băiat cu înfățișare mucalită, cu un etern basc negru, cu mînecile suflecate, gata oricînd să dea o replică plină de haz, despre atribuțiile căruia n-am izbutit multă vreme să-mi fac o idee exactă. Gaiță e peste tot. Și e strigat de toți. Absența lui, fie și pentru cîteva minute, e privită ca o catastrofă. Regizorii îi cer părerea. Operatorii vor să se asigure, iscodindu-l, că totul e în ordine. Meșterii cu luminile îl roagă să corecteze un unghi, să verifice un efect... Actorii îi solicită atenția. Actrițele îi surîd galeș și îi supun spre cercetare toaletele complicate.

Și Gaiță se execută.

Am auzit deseori, spunîndu-se:

— Eu fără Gaiță nu lucrez...

Acest fac-totum, „cheie“ universală, enciclopedie practică a studioului, e de o rară modestie, un lucrător sincer și devotat.

Are, cînd rîde, ceva din Charlot.

Dar cine e Gaiță?

Atribuția lui e de fapt îngrijirea camerei de luat vederi. Locuiește lîngă studiou, în bloc. Dimineața e pe platou. Și după-amiaza e acolo. Vara, însoțește echipele care pleacă în țară...

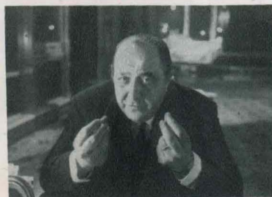
Stă la o jumătate de ceas, cu autobuzul, de București... Dar viața lui, totală, e acolo, la Buftea.

— De cînd n-ai mai fost la București, Gaiță?

— De vreo trei luni... Gaiță, Gaiță, de ce nu ești tu regizor de film?

Ștefan VALERIU

CRONICA FILMULUI STRĂIN



Cu mîinile pe oraş



Cîntînd în ploaie



Ziua fericirii



Arta de a fi iubită



Soţie pentru un australian



Moscova — Genova



CU MÎINILE PE ORAŞ

Nu cred că spectatorul care vizionează filmul *Cu mîinile pe oraş* s-ar putea exprima la ieşire — fără şovăială şi cu o fermitate spontană — că filmul i-a plăcut sau că nu i-a plăcut. Ceva îl obligă la expectativă. Este de altfel unul din lucrurile scontate de realizatorul său. Mai degrabă aş crede că văzîndu-l oricine se simte obligat să-şi înfrîneze comentariul, să se oprească a-şi da verdictul (oricît de tentaţi am fi cu toţii să ne facem cunoscute chiar pe parcursul vizionării unui spectacol părerile, aprecierile şi, eventual, argumentele noastre). De astă dată spectatorul tace, dar tace activ, gîndindu-se mult timp după vizionare la problemele ridicate de film, îndemnat parcă să mediteze şi chiar să-şi reconsidere unele criterii, trebuind să facă efortul de a înţelege şi accepta filmul propus de Francisco Rosi. Pentru că Rosi, într-adevăr, propune un mod de tratare cinematografică ce-şi are particularităţi şi inerente deficienţe, pentru că Rosi se face exponentul unei interpretări noi a rolului şi rostului cinematografului în viaţa socială. Asupra acestei probleme se pare de altfel că există o unanimitate (divergenţele încep mai departe şi ele ţin de preferinţe, de gust şi poate chiar de dispoziţia pe care o avem în faţa unui experiment).

Cu Rosi, Ermanno Olmi, Zurlini şi încă alţii s-ar putea spune că cinematograful italian şi neorealismul său intră într-o a treia fază asupra căreia ar merita să ne oprim o clipă fără a insista peste limitele permise de o cronică, ci doar atît cît să localizăm fenomenul.

Ne aflăm deci în faţa unei încercări — pe care Rosi cu această nouă realizare a sa o confirmă — de a aduce camera de luat vederi în mediul care generează problemele scenariului, şi de a asigura astfel un coeficient de veridic pe care numai jurnalul de actualităţi îl poate da. O declaraţie a lui Rosi precizează chiar pasiunea lui pentru acest mod de a implanta desfăşurarea unui film: „Vreau să redau, fără ambiţii excesive, nu numai amănunte ale vieţii, ci viaţa însăşi, nu numai cancanurile şi culisele istoriei, ci însăşi înfruntarea evenimentelor."

Dorinţa lui, care devine principiu estetic, este lămuritoare în ce priveşte metoda cu ajutorul căreia îşi realizează filmul. În precedenta sa peliculă, *Salvatore Giuliano*, totul porneşte de la contemplarea unui cadavru şi se rememorează, se reconstituie faptele. Există deci preocuparea *de a demonstra* un adevăr. În *Cu mîinile pe oraş*, singurul element dramatic este prăbuşirea unei clădiri. Restul filmului este demonstraţia pe care o prilejuieşte analizarea atitudinilor ce se manifestă în faţa acestei catastrofe. Rosi desdramatizează scenariul, pentru că nu vrea nici să anticipeze soluţii, nici să obţină efecte imediate. El îl invită pe spectator la o dezbatere pe care o porneşte el, lăsîndu-l apoi să mediteze asupra problemelor şi argumentelor invocate în discuţie. Aş îndrăzni să asemuiesc (fără a pune, evident, semnul egalităţii nici ca întindere şi nici ca valoare, fiind cel puţin pentru mine încă prea timpuriu să stabilesc un asemenea paralelism) experimentul lui Rosi făcut în cinematograf cu cel al lui Brecht din teatru, comună fiindu-le amîndorura dorinţa de a-l scoate pe spectator din pasivitate şi a-l determina nu numai să se încadreze în dezbaterea artistică, ci să-l oblige la o continuare, la o meditare asupra a ceea ce s-a supus judecăţii sale în răstimpul celor 90 de minute de proiecţie sau trei ore de teatru.

Aceasta nu este singura particularitate a peliculei lui Rosi. Personajele sale par a fi unidimensionate, oricum lipsite de savante sondaje psihologice, fiind doar expresia poziţiei pe care acestea o ocupă în conflictul angajat, în filmul de faţă între cele trei forţe politice aflate în luptă: aripa stîngă, centrul şi aripa dreaptă. Relativa lipsă de psihologie a personajelor este şi ea dorită pentru că Rosi refuză speculaţiile psihanalitice menite să particularizeze şi se apropie numai de planul de interes general, care este de ordin sociologic. Nu interesează,din punctul de vedere al regizorului, substratul psihologic, ci manifestarea, exprimarea unei poziţii cu toate efectele pe care aceasta le poate produce asupra colectivităţii sociale. Îl interesează pe Rosi problemele generale, condiţiile societăţii, raportul de forţe la un moment dat. Personajele sale exprimă una sau alta din tendinţe, din poziţii, şi acesta este singurul lor destin dramatic. Primează preocuparea pentru raportul dintre aceste forţe, cauza care le ţine angajate în luptă. Trebuie deci luminate mobilurile, ceea ce filmul izbuteşte să dobîndească cu prisosinţă.

Pe de altă parte, Francisco Rosi izbuteşte să impună, mai degrabă să reţină, în proporţii impunătoare, două aspecte ce reprezintă de fapt polii problemei: pe de o parte, obsedanta revenire a oraşului în largi panoramice (dar nu de propagandă turistică, deşi acţiunea se petrece într-un loc — la Napoli — care ar favoriza acest aspect), şi care ex-

orează, se
xistă deci
tra un ade-
, singurul
prăbuşirea
mului este
prilejuieşte
e se mani-
catastrofe.
scenariul,
anticipeze
fecte ime-
ctator la o
eşte el, lă-
asupra pro-
r invocate
să asemu-
nt, semnul
ere şi nici
ţin pentru
iu să sta-
lelism) ex-
t în cine-
Brecht din
-le amîn-
scoate pe
şi a-l de-
încadreze
, ci să-l
o medita-
supus ju-
l celor 90
au trei ore

a particu-
Rosi. Per-
idimensio-
e savante
d doar ex-
acestea o
jat, în fil-
trei forţe
aripa stîn-
ptă. Rela-
a persona-
pentru că
e psihana-
larizeze şi
nul de in-
e ordin so-
,din punc-
rului, sub-
nifestarea,
cu toate
le poate
vităţii so-
Rosi pro-
ţiile socie-
a un mo-
le exprimă
e, din po-
rul lor des-
preocupa-
tre aceste
angajate
inate mo-
izbuteşte
osinţă.
isco Rosi
i degrabă
unătoare,
tă de fapt
parte, ob-
ui în largi
ropagandă
se petrece
— care ar
i care ex-



primă stringent şi acut problema filmului: nevoia de locuinţe, a-ceastă vitală problemă ai cărei soli se fac toate cele trei orientări politice, dar fiecare privind-o cu alţi ochi, cu altă etică şi conştiinţă civică. Pe de altă parte, freamătul, agitaţia, forfota mulţimii, dimensionează de minune un personaj copleşitor: masele populare.

Singurul element care subliniază dramatismul unor situaţii este muzica, folosită de obicei atunci cînd ea ar exprima cel mai bine ceea ce replica rostită n-ar putea-o face decît sub intenţiile realizatorului. De aceea tumultul, freamătul mulţimii este preluat de orchestră, catastrofa însăşi se produce pe un fundal sonor de mare expresivitate. Unele momente ale şedinţei Consiliului municipal n-au alt comentariu decît tot unul muzical — şi de minune folosit.

Există obiceiul ca într-o cronică să nu te declari mulţumit pînă nu spui cîte ceva despre interpretare. Nu voi putea rămîne în limitele acestei convenţii pentru bunul motiv că singurul personaj care există cu o forţă şi o pondere demnă de considerat este cel al consilierului comunist, şi acesta nu face decît să-l exprime pe Rosi, şi în măsura în care n-ar fi făcut-o, filmul ar fi fost ratat (actorul a dat deci glas—şi numai glas — unei poziţii angajate şi angajante). Restul personajelor sînt simple scheme rezultate din contopirea unei ample observaţii şi reduceri la o singură funcţiune: aceea imprimată de orientarea lor politico-socială. Pentru că filmul *Cu mîinile pe oraş* — lăsînd orice căutare estetică pe plan secund şi făcînd să primeze preocuparea pentru probleme sociale — este în esenţă un film politic.

Mircea ALEXANDRESCU



Istorie pe portativ

(Cîntînd în ploaie)

Istoria scrisă sau nescrisă a filmului a constituit pentru cineaşti nu numai obiect de studiu ci şi de inspiraţie. Cu cîţiva ani în urmă am văzut cu plăcere *Cinematograful de altădată*, savuroasă comedie realizată de un studiou italian. Era evocată cu acidă nostalgie meridională preistoria filmului, anii de defrişare tragi-comică, anii pionieratului.

Cîntînd în ploaie aduce în prim plan epoca de sfîrşit a *marelui mut* şi naşterea *vorbitorului*, primul mare moment de criză al celei de a şaptea arte. (Ce a însemnat această criză pentru Hollywood o spune faptul că armata de comici de la Keystone şi Hall Roach, pe care îi cunoaştem graţie filmelor de montaj ale lui Robert Youngson, — dintre care unii atingeau geniul — au pierit de parcă n-ar fi existat niciodată sub suflarea neiertătoare a hautparleurului.).

Dar de trecut să ne despărţim rîzînd, cu atît mai mult cu cît este vorba de o comedie (şi încă de una muzicală!). Deşi la o vîrstă fragedă, cinematograful are totuşi cîteva genuri care nu mai suportă luarea în serios dacă vrei să treci totuşi drept cineast... serios. În această categorie intră pe lîngă filmele de capă şi spadă, westernuri şi obiectul în cauză: comedia muzicală. Se pare că acestora le convine mai mult parodia şi autoparodia. Vedetele sînt despuiate de straiele miturilor iar platourile îşi etalează secretele. Cineaştii procedează întocmai acelor iluzionişti inteligenţi care îşi trădează trucurile la sfîrşitul experienţelor ştiind că numai aşa vor captiva un spectator cu adevărat inteligent.

Puţinele momente trenante din film sînt pricinuite de secvenţele în care cineaştii n-au rămas fideli principiilor amintite. Filmul este însă o comedie muzicală clasică în bunele tradiţii ale *Hollywood-ului*, comedie care are drept cap de afiş vedete ale genului. Un trio alcătuit din Gene Kelly, Debbie Reynolds, şi Donald O'Connor ocupă prima parte a genericului, fiind urmaţi de Jean Hagen, Cyd Charisse, Millard Mitchell, Douglas Fowley şi Rita Moreno. (Gene Kelly semnează şi regia, alături de cunoscutul cineast Stanley Donen.).

Fast şi montare clasică de gen, în stilul Broadway-ului dansatori şi dansatoare executînd strălucitoare numere de step (aproape uitat acum, în moda twist şi e păcat!), charleston muzical şi charleston vestimentar, iată cîteva puncte de atracţie realizate cu bun gust şi fantezie. Bine făcută, secvenţa de început în care vedeta îşi improvizează în faţa suporterilor autobiografia în versiune „tipic americană" ca pentru pagina întîi a cotidianelor, în timp ce imaginea trădează adevărata, aproape dramatica ascensiune a „gloriosului" star. Comicul contrapunctic realizat prin imagine e irezistibil şi ne convinge încă o dată de înţelepciunea dictonului bătrînesc care spune că *verba volant*.

Filmul valorifică inteligent elemente de tehnică cinematografică pentru a realiza gaguri de efect. Sincronizarea sunetelor sau amplasarea unui microfon pe platoul de filmare devin tot atîtea prilejuri de a fabrica rîsul, procedee care ne amintesc de stilul epocii de aur a comediei americane.

Spectatorului adult filmul îi prilejuieşte reîntîlniri cu o muzică şi un gen care au făcut cîndva epocă, iar celui tînăr îi va aminti că jazul nu e ceva nou sub soare şi că ritmurile muzicale se nasc şi mor ca tot ce este modă. În plus, şi pentru unii şi pentru ceilalţi rămîne un vesel capitol din vasta istorie a cinematografului, modern prin inteligenţa comică şi nervul cu care e evocat.

Atanasie TOMA

DOUĂ COLOCVII

DESPRE IUBIRE

Apărute pe ecrane la oarecare distanţă, *Dragoste neîmplinită* (atît de banal şi impropriu tradus titlul polonez *Arta de a fi iubită)* şi ultima realizare a regizorului Heifiţ, *Ziua fericirii*, prilejuiesc cîteva note legate de modalitatea — diferită de a dezbate cinematografic tema — mereu nouă — a dragostei.

Subtilul film al lui Wojciech Has este de fapt un monolog al capacităţii de a iubi. „Arta de a iubi" devine însăşi tema operei ce analizează însuşirea individuală şi nu duelul liric, armonie fericită, schimbul reciproc de sentimente capabil să vitalizeze existenţa, să-i dea o nouă perspectivă. De aici şi aspectul tragic al poveştii poloneze de dragoste părînd a ţine de o fatalitate care i-a adus faţă-n faţă pe aceşti oameni atît de diferiţi. Cînd, în realitate, tragicul nu e izvorît din întîmplare ci din greşita alegere, investiţie sentimentală. Aici ni se pare că rezidă confuzia filozofică a strălucitului studiu psihologic despre iubire. Iubire considerată ca factor imuabil, etern atemporal cu toate încercările — stîngace — de a-i justifica alterarea prin datele războiului. O tînără actriţă îndrăgostită de partenerul ei îl ascunde ani de zile, după ce acesta făcuse un act de bravură





gratuită pentru care era urmărit de Gestapo. Bărbatul — un cabotin plin de el și de dorința de a se afirma — n-are nimic eroic, nimic adevărat. Nu știe nici să-i urască pe ocupanți (deși, ostentativ, ucisese unul), nici să-i iubească pe ai lui. În același timp impulsul patriotic al femeii apare complet estompat de înclinarea ei pentru acest pseudoerou de a cărui slăbiciune, lașitate, își dă seama treptat. Rămîne lîngă el, mai departe, din teama de nu a fi singură, din rușinea că s-a înșelat, din milă omenească și o doză — proprie mai ales femeilor — de voluptate a sacrificiului, a ocrotirii unei ființe slabe. Disecat astfel pe ecran, sentimentul nobil începe să se degradeze, dragostea se transformă în supliciu, tăria în slăbiciune și virtutea în viciu. Paradoxul iubirii, dramatica întunecare pe care o poate provoca cel mai luminos dintre sentimente, e analizat minuțios, cu o iscusință a detaliului psihologic, recunoscută la cineaștii polonezi. În acest domeniu poate doar colegii lor francezi și englezi i-au egalat (ori mai precis i-au inspirat). Monologurile rostite sau nerostite (foarte neîngrijit traduse) ale eroinei sînt de o rară sensibilitate și inteligență. Se vede că filmul are ca postament solid o literatură modernă de înaltă clasă. Barbara Krafftowna știe să rostească aceste monologuri care susțin desele retrospective ce împînzesc filmul și mai ales știe să le gîndească, să le sugereze printr-un gest direct, o privire absentă, ori, dimpotrivă, concentrată spre ea însăși. Și atunci are un fel de pudoare a revelației dezastruoase, pe care o trăiește însă cu eleganță, ca în scena cînd înțelege că a fost părăsită fără nici un cuvînt.

Interpreta poloneză trece sensibilitatea, aproape dureroasă, de floare rănită, mereu vulnerabilă, a Feliciei, înaintea inteligenței, a cerebralității pe care mizează azi mari actrițe ca Jeanne Moreau, Emmanuele Riva. Filmul polonez devine cu ajutorul ei unul din cele mai fine seismografe ale interiorului omenesc, pe care ni le-a dăruit în ultima vreme ecranul. Dar în același timp ascuțitul bisturiu fărîmițează și fibra energică, vitală, ce ar fi dat tristei povești de dragoste consistență, semnificație actuală. Eroina și-a irosit viața, dar nu războiul, ci greșita ei alegere e de vină. Nici măcar profesiunea nobilă — e actriță — nu o mai poate echilibra pentru că și-a convenționalizat talentul cu niște anoste emisiuni radiofonice despre viață și dragoste. Dar ce a înțeles ea din această experiență sentimentală ca să-i poată sfătui pe alții, ori ce înțelegem noi, spectatorii, filmul nu ne răspunde. Poate că există totuși, nemărturisită, o concluzie amară, ce dă întregului film o tentă deprimantă: nu avem capacitatea să fim fericiți. Și totuși, un alt creator, Heifiț, dovedește contrariul. Pe acest film eu l-aș numi simbolic...

... ZIUA ȘI ZILELE FERICIRII*

Un om și-a dorit să uite de toți ceilalți și să fie o singură zi fericit, în afara și în ciuda oricăror îndatoriri. „Există o zi a păsărilor, o alta a copiilor, de ce n-ar exista și o zi a fericirii personale? Ce, eu valorez mai puțin decît un cocor?" se întreabă geologul venit la Leningrad să-și viziteze soția și deci să-și întîrzie cu o zi reîntoarcerea la colegii de expediție. Dar intervine un accident — scenaristul ne dă să înțelegem că e provocat de această întîrziere — și iată-l pe geolog responsabil de moartea prietenilor săi. Din nou o fatalitate creează tragicul. Oare? Puteau să nu survină accidentul și iubirea bărbatului tot s-ar fi descompus cu timpul într-un simțămînt egoist, brutal și meschin, de proprietate asupra celuilalt, de lipsă de înțelegere. Nu atît pentru că se simte vinovat de moartea celorlalți, ci pentru că își dă seama de sinuciderea sa spirituală, se apucă soțul Alexandrei de băutură; el decade treptat fiindcă își realizează golul creat în jur de acest egoism primitiv, anacronic. Bărbatul egoist va înțelege tîrziu că nu valorează mai puțin decît un cocor, ci mai puțin decît un om, un om demn, întreg al zilelor noastre. Iar soția îl va părăsi, nu pentru că a întîlnit un altul, ci pentru că doctorul Berezkin îi deschide tinerei femei o perspectivă generoasă asupra vieții: o face să înțeleagă că se sufocă în acest univers casnic, călduț și izolat de clocotul vieții celorlalți, redus la dimensiunile găoacei domestice, individualiste. Berezkin o va ajuta mai întîi să devină un om conștient de valoarea lui, util. Iar dragostea lui — delicată, tandră, stimulatoare, de loc egoistă — îi va oferi nu o singură zi, ci zilele — toate — de fericire. Neîncrezătoare, femeia îl va întreba totuși: „Și dacă vom începe și noi să nu mai avem ce să ne spunem? Dacă eu voi vrea să rămîn din nou acasă, doar pentru tine, împăcată cu acest univers strîmt?" „Atunci înseamnă că n-ai înțeles nimic și te voi părăsi", îi spune cu sinceritate absolută acest om al întregului, nedeprins cu jumătățile de măsură. Dar transformarea femeii e totală, ireversibilă. Optica ei asupra vieții în general, nu numai asupra iubirii, s-a modificat sub influența omului deosebit care e doctorul Berezkin. Și acest cîștig moral va fi fructificat în orice împrejurări, indiferent dacă va rămîne alături de el, la Leningrad, ori va pleca într-un sat îndepărtat să-i învețe la rîndul său pe copii cum să trăiască, cum să iubească, cum să fie fericiți.

Colocviul despre dragoste întreprins de regizorul sovietic evoluează dintr-un fin stadiu psihologic spre un profund eseu filozofic despre omul și sentimentul specific zilelor noastre. Și în aceasta constă superioritatea, utilitatea lui. Îți demonstrează nu numai cum se îndrăgostesc oamenii, ci și de ce și mai ales pe ce baze noi morale intervine alegerea. Întîmplarea nu mai joacă aici un rol decisiv pentru că fiecare din ei era pregătit, apt pentru o asemenea iubire frumoasă, generoasă; acești oameni trebuiau să se întîlnească.

Povestea contemporană de dragoste începe treptat, ca odinioară tragedia antică, să se laicizeze să se elibereze de fatalitatea oarbă ce părea să-i arunce pe îndrăgostiți, fără putere de scăpare, unul în brațele celuilalt, și pe amîndoi în brațele disperării. Dar există și filme de azi ce tratează anacronic iubirea. De fapt nici nu e vorba de același sentiment ce înalță omul ci de o manifestare instinctuală, inconștientă, dizgrațioasă, impulsie erotică, și nu acea sublimare ce poate crea un alt om, cu alt univers spiritual. Distanța se măsoară cu o unitate valorică absolut nouă: socialismul. Etica lui generează estetica dragostei. Berezkin, eroul contemporan căruia Aleksei Batalov îi insuflă din mii de amănunte de joc, viață — întocmai ca pictorul ce dă culoare și lumină liniilor abia schițate, nu poartă cu sine, în sensul tradițional o dramă, o falsă dramă psihologică sau măcar o cumpănă de conștiință, ci trece senin, nonșalant, aproape în glumă prin fața noastră. Nu rostește nici o vorbă de dragoste dar îi simți dogoarea abia stăpînită; face haz de lucrurile mai serioase, dar ce rezonanță profundă, de om sigur pe tot ce simte, ce gîndește, ce face, capătă fiecare cuvînt. Și aceasta mi se pare una din cele mai frumoase declarații de dragoste din numeroasele care se rostesc pe ecran.

Alice MĂNOIU

*) *Ziua fericirii* — producție a studiourilor Mosfilm.



Soție pentru un australian

Comedia poloneză face parte din acel coeficient obligatoriu oricărei producții de filme constrînsă să acopere imperativul „rețetă"; adică pelicule ușor de improvizat, cu minimum de eforturi intelectuale și materiale dar cu maximum de încasări. Pare tributul plătit gustului mediocru înclinat doar spre divertisment, dar și reacția — sănătoasă — față de multe experimente artificioase ce au început să îndepărteze publicul de gîndirea prea contorsionată a anumitor cineaști pretinși moderni.

Scheletul-muzical și coregrafic — al „*Soției*" — e în general bine articulat, comedia se desfășoară într-un tempo alert, cu cîteva situații care chiar dacă amintesc modele celebre storc un anume haz necesar pe metrul pătrat de peliculă. (Exagerarea mea e, evident, conștientă, ca în orice convenție mai mult ori mai puțin artistică — deci și în comedia cîntată și dansată — dar, oricum, ai de ce rîde în cîteva momente importante ale îndrăznețel antreprize matrimoniale: banchetul și „răpirea" logodnicei, captivitatea în casa unchiului plecat în cursă lungă etc.). Că e vorba de un sentimental australian de origină polonă, revenit în țara de baștină să-și caute o nevastă autohtonă ori de eternul Adam dispus să-și complice exis-

tenţa paradisiacă de holtei, nu mai contează. Există o permanenţă a erorilor umane, a tentaţiilor şi a penitenţelor de origină mai mult ori mai puţin divină, care creează amuzante încurcături terestre, întărind zicala „fiecare se arde pe pielea lui". Încăpăţînarea junelui milionar de a-şi recruta viitoarea consoartă din cel mai „autentic" mediu băştinaş — un ansamblu de dansuri şi cîntece populare — prilejuieşte o strălucitoare etalare de costume şi valori artistice folclorice, o suită armonios colorată şi dirijată din culise de regizorul-animator al ansamblului. Blonde varşoviene ori cracoviene vesele cu surîsuri îmbietoare se perindă prin faţa ochilor australianului înduioşat de frumuseţea fetelor din ţara-mumă, sentimentele patriotice par să se retrezească în acest „cetăţean al lumii" dispus — ai crede — să redevină polonez. Dar surpriza comediei nu ridică şi valoarea ei: australianul încearcă s-o convingă pe viitoarea logodnică de comoditatea vieţii de dincolo de ocean, în timp ce fata caută cu sîrg să-l altoiască pe pămînt polonez. Problema repatrierii există, se pare, ca dovadă acel emoţionant reportaj premiat la Cracovia, *Întoarcerea pachebotului*. Dar tratată aşa, ea nu furnizează decît pretextul unor peripeţii inofensive şi al unui comperaj de cîteva numere — reuşite — din spectacolul ansamblului Mazowsze. O actriţă bună de comedie, Elzbieta Czyzewska, şi un cunoscut interpret de roluri diverse, Wieslaw Golas, îşi dau osteneala de a înjgheba un cuplu amuzant şi dinamic. Grija cam vizibilă pentru coafură şi toalete, la prima vedetă, şi un exces de mimică la cea de-a doua (cu un chip suficient de mobil ca să mai reclame adausuri) artificializează întrucîtva un spectacol muzical şi coregrafic dealtminteri plin de prospeţime.

Al. C.



Moscova — Genova

O pasiune publicistică de bună calitate străbate filmul *Moscova—Genova*, realizat la studioul „Bielorusfilm" de către dramaturgul şi regizorul A. Speşnev. Am folosit în mod deliberat termenul de *publicistică*. Filmul — jucat — ne face impresia că ne aflăm în faţa embrionului unui gen nou cinematografic, care pe baza unor reconstituiri ajunge la o imagine aproape documentaristică asupra evenimentului.

E vorba, din păcate, doar de un embrion, deoarece, neîncrezător în eficienţa propriei sale descoperiri, autorul s-a oprit la jumătatea drumului. Ceea ce ar fi putut fi un captivant reportaj despre istoricul meci diplomatic desfăşurat în mai 1922 la Genova, a fost înghesuit între două „paranteze" care încearcă să dea filmului caracterul — chipurile — atractiv al filmului „de acţiune".

Drept erou a fost ales un tînăr comunist (interpret — S. Iakovlev) care îşi schimbă uniforma de comisar pe fronturile războiului civil, cu fracul diplomatului. Ca ajutor al comisarului poporului pentru Afaceri Externe, Cicerin, face parte din delegaţia sovietică la Conferinţa economică de la Genova. Era prima manifestare în care apare pe arena internaţională diplomaţia tînărului stat socialist şi, de reuşita ei, depindea recunoaşterea *de facto* a puterii sovietice. În tentativa de a cuceri simpatia spectatorului pentru Bezlikov, povestirea îl ia însă „dinainte de potop", adică din perioada războiului civil şi a idilei sale cu apriga comandantă de pluton, Glaşa Diakova (L. Hiteaeva). Iar după episodul central al conferinţei i se mai adjudecă, drept culminaţie dramatică, o tragedie familială: în trenul cu care se întoarce la Genova purtînd asupra sa un mesaj de la Lenin, soţia sa cade victima unor atentatori albgardişti.

În ciuda acestor înghesuiri de întîmplări, interesul principal rezidă, cum am mai spus, în episodul „bătăliei de la Genova". Construit după toate legile „suspense"-ului, el se urmăreşte cu răsuflarea tăiată, ca un film poliţist. E plin de surprize duelul diplomatic dintre delegaţia sovietică, în care străluceşte (în interpretarea lui Grigori Belov) subtilitatea lui Cicerin şi se pot recunoaşte în treacăt siluetele istorice ale lui Litvinov, Vorovski, Krasin şi reprezentanţii ţărilor capitaliste occidentale în frunte cu Lloyd George (V. Belokrov), Louis Barthou (C. Martinson).

În dorinţa de a întregi tabloul istoric, autorul n-a rezistat ispitei de a introduce conferinţei pe Marcel Cachin şi Hemingway, care într-adevăr au participat în calitate de ziarişti. Reduse în mod fatal la o schiţă sumară, aceste personaje sînt palide şi distrag în mod inutil atenţia de la acţiunea centrală. În schimb episodul, aparent lăturalnic, din atelierul croitorului care îi coase lui Bezlikov primul frac, e de o expresivitate artistică neaşteptată. Croitorul ne aminteşte pe simpaticul personaj al zălarului din *Aleksandr Nevski*, desigur nu prin asemănări exterioare, ci prin aceeaşi mîndrie pentru importanţa „politică" a muncii lor.

În filmul debutantului în regie A. Speşnev am avut satisfacţia de a descoperi cîteva momente care pot fi considerate în cinematograf de bună calitate şi de dragul cărora nu trebuie scăpată trecerea pe ecrane a filmului *Moscova—Genova*.

Ana ROMAN



Vă prezentăm filmul

UN ENORIAŞ CIUDAT

Adaptînd pentru ecran sub titlul *Un enoriaş ciudat*, romanul de succes al lui Michel Servin „Deo Gratias", regizorul francez Jean-Pierre Mocky rămîne credincios seriei sale de filme (din care pomenim doar pe cel mai important, *Snobii*) denumite de critica franceză, „demistificatoare".

Inocenţa este destul de dificil de redat în film, mai întîi pentru că e greu s-o crezi pe cuvînt, şi apoi pentru că ea reclamă o nuanţă, măcar o nuanţă de delicateţe pentru a nu fi confundată cu prostia.

Jean-Pierre Mocky şi actorul ales de el, cunoscutul Bourvil, evită pe cît pot această confuzie şi lasă eroului din *Un enoriaş ciudat* un grăunte de nebunie, atît cît îi trebuie pentru a nu deveni grotesc. Iar acest lucru constituie o victorie de loc oarecare asupra facilităţii.

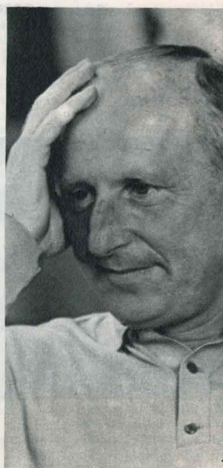
Iată în puţine vorbe subiectul filmului: Georges Lachesnaye (André Bourvil) a fost crescut de tatăl său (Jean Yonnel) într-o solidă tradiţie de „muieţi-s posmagii?". Niciunul dintre ei n-a avut ocazia să muncească în plăcuta lor viaţă, cînd, dintr-o dată, situaţia lor financiară devenind cam şubredă, fiul este nevoit să abdice de la vechile principii comode şi să-şi caute de lucru. Pentru că e neinspirat, Georges se duce la biserică să ceară un sfat, ca un enoriaş pios ce se află, Sfîntului Gheorghe. Pe cînd se ruga cu ardoare, în urna de lîngă el o femeie aruncă o monedă. Considerînd că acesta este semnul divin, Georges se hotărăşte să-şi asculte sfîntul preferat şi se face... spărgător de urne de biserică. De acum înainte ce urmează e limpede: peripeţiile lui Georges în duelul său cu poliţia intrată la bănuieli.

Am spus mai sus cît de tare îl păştea pe Jean-Pierre Mocky pericolul de a cădea într-o farsă grotescă, bazată pe gaguri răsuflate. Pornind de la o intrigă situată pe muchie de cuţit, i-ar fi fost deajuns un bobîrnac pentru a aluneca în portretizarea banală a naivului prostuţ. „Dar comicul său devine răutăcios — şi acest lucru ne place tuturor — iar partida este astfel cîştigată, comentează în cronica sa criticul revistei «Arts-et Spectacles». Ca prin minune rămînem în plină fantezie maliţioasă fără ca vulgaritatea de intenţie sau de invenţie să rupă povestirea care îşi găseşte echilibrul tocmai în realismul fantastic", continuă să-l laude pe regizor criticul Marcabrul.

Să nu subestimăm însă nici meritul lui Bourvil în reuşita acestei comedii. O urmă de cruzime în rezolvarea personajului, o fărîmă de micime sufletească, de acreală, şi totul ar fi devenit insuportabil. „Bourvil, scrie un alt cronicar francez, optează pentru o fire visătoare, nu lipsită de şiretenie însă: la început piosul enoriaş jefuieşte urnele cu bani, cică nu atît pentru a avea cu ce trăi, cît pentru a avea mai mult timp să se roage. Actorul este surprinzător în pudoarea şi discreţia cu care-şi interpretează rolul. Cu cît creionează mai apăsat personalitatea personajului, cu atît dă dovadă de mai multă uşurinţă în redarea celor mai mici şi neînsemnate nuanţe. Bourvil în roluri comice nu frizează niciodată ridicolul: el îşi respectă întotdeauna personajul".

Mocky e mai puţin discret. El conduce cu o mînă de maestru şi cu multă personalitate baletul de siluete comice, extravagante, din jurul eroului principal. Mocky e unul din puţinii regizori care cunosc importanţa rolurilor secundare, care ştiu că un film se face şi cu actori complementari şi că o figuraţie excelentă valorează cît o vedetă. El a reuşit să compună cu artă o distribuţie de zile mari, a creat cu fantezie o serie de „capete care spun ceva". De aceea spectacolul său e închegat, unitar, egal. O comedie cinematografică de prima mînă pe care o recomandăm cititorilor noştri.

R. L.



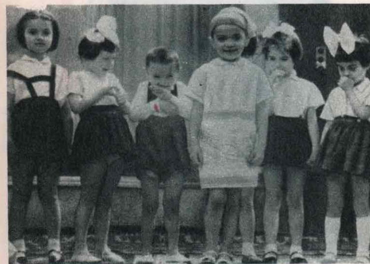
FESTIVALURI · FESTIVALURI



Leipzig

De la trimisul nostru special

Ecaterina OPROIU



Delegaţia de cineaşti romîni s-a întors de la Festivalul de la Leipzig purtînd în braţe nu numai porumbelul păcii, ci şi un porumbel de argint: Porumbelul de argint pentru cel mai bun scurt-metraj. Distincţia o datorăm unui film care se numeşte sugestiv şi ştiinţificeşte riguros exact: *Marile emoţii mici sau Micile emoţii mari*. Anecdotic vorbind, filmul semnat de Doru Segal şi comentat de Eva Sîrbu nu este altceva decît un reportaj la o grădiniţă de copii în ziua serbării. Mamele îşi îmbracă fetiţele în furnici şi greieri, copiii spun poezii cu glasuri peltice, actorii analfabeţi se încurcă şi o iau de la cap. Sala îi priveşte, rîde, aplaudă. Dar cum îi priveşte? Dar cum rîde? Dar cum îi aplaudă? Adevăraţii eroi ai acestui film cu copii sînt părinţii. De fapt copiii încetează la un moment dat să mai aibă o prezenţă obiectivă. Ei există numai în măsura în care reprezintă imagini pe retina paternă. Este ca şi cum ne-am apuca să filmăm viaţa Veneţiei, dar nu de la nivelul mării în sus, ci aşa cum se resfrînge ea în Canale Grande. Autorii au izbutit să înregistreze pe celuloid reacţiile cele mai proaspete, mai intime, mai nesupravegheate, momentele unice cînd la simpla apariţie a odraslei, fiinţa tatălui şi a mamei înfrîng puterea gravitaţiei şi încep să plutească, să se volatilizeze. Chipurile părinţilor sînt de obicei nefotogenice. Pe unele obrazuri se văd riduri pe care machiajul le-ar fi acoperit. Dar nimic în acest film nu este fardat. Privirile tatălui, privirile mamei, privirile înregistrate de operator sînt pur şi simplu privirile fericirii şi în fiecare privire se citesc aceste gînduri: nu există în lume nici Brigitte Bardot, nici Alain Delon. Pentru mine Brigitte Bardot e fetiţa asta durdulie cu rochie de furnică. Pentru mine cel mai frumos june prim este băieţaşul ăsta ştirb şi sîsîit care a uitat poezia.

Competiţia de la Leipzig a reprezentat un fel de secţiune transversală în documentarul mondial. Producţiile prezentate în cadrul şedinţelor de proiecţie erau uneori foarte diferite nu numai ca subiect, ci şi ca nivel artistic. Unele din documentarele de lung-metraj ne apăreau din cînd în cînd de prea lung metraj şi ne dădeau sentimentul că sîntem în faţa unui orator care nu mai poate să-şi încheie discursul. Festivalul de la Leipzig a reprezentat însă un prilej binevenit ca să ne întîlnim cu o serie de filme documentare de scurt metraj de mare valoare şi sperăm că, în sfîrşit, condiţiile s-au copt şi s-au răscopt pentru ca tovarăşii noştri care se ocupă cu achiziţionarea să-şi propună să ţină la curent publicul nostru şi cu ceea ce se întîmplă în acest sector cinematografic. În felul acesta, nu rareori vom avea revelaţia că „acest sector" este în momentul de faţă pentru cinematografia mondială „o zonă cheie"; că azi documentarul reprezintă unul din avanposturile cele mai lucide, mai fertile şi mai inovatoare nu numai pentru cinematografie ci şi pentru artă în general.

Dar contribuţia cea mai preţioasă pe care documentarul o aduce în momentul de faţă omenirii stă — după părerea mea — nu atît în aportul cutării sau cutării film, ci într-o anumită stare de spirit pe care documentariştii o introduc în circuitul artei. Această stare de spirit se poate numi anti-moleşeala. Există în aproape tot ceea ce se face azi în documentar un fel de oroare în faţa fasoanelor şi fumurilor disperaţilor, destrămaţilor, dizolvaţilor. Există în tot ce se face azi mai bun în documentar un fel de pledoarie secretă pentru a descoperi adevăratele zăcăminte ale entuziasmului omenesc, ale entuziasmului bărbătesc, pietros, noduros, deci ale entuziasmului real care n-are nimic de-a face cu ţopăiala piţigăiată. Subtextul majorităţii producţiilor ar putea fi formulat aşa: refuz filozofia filmelor „fără soluţii". Profeţii mint. Facerea lumii nu a fost „atunci", cu atîtea milioane de ani în urmă. Facerea lumii este acum, în secolul 20.

Iată deci mai jos şi cîteva notiţe care se referă la cîteva din cele mai interesante filme pe care le-am văzut la Leipzig:

BAGNOLO

Un orăşel italian. Operatori italieni. Producţie R.F.G. Un reportaj-anchetă în preajma alegerilor. Operatorii îşi plimbă aparatul în fiecare grup politic şi înregistrează, obiectiv, ca orice aparat de luat vederi, actele fiecărei părţi. Montajul organizează materialul filmat pe principiul unui meci. Spectatorul urmăreşte cu sufletul la gură cine va învinge. Victoria comuniştilor apare nu ca un happy-end, ci ca sfîrşitul unei bătălii complicate şi subtile. Farmecul acestui documentar este autenticitatea, dar o autenticitate structurată după principiile suspensiei poliţisto-psihologice.

SĂRBĂTORI FERICITE

Tot italian. Un film fără comentariu sau mai bine zis un film în care comentariul este realizat prin montaj. Subiectul: sărbătorile de iarnă. Magazine ultramoderne, scări rulante, rafturi ademenitoare, vînzătoare cu chip de cover-girls, cumpărătoare cu mantouri de blană şi case de bani, multe case de bani care înregistrează. Mîinile cumpărătorilor se întind mereu spre ceva. Apar pacheţele cu fundiţe, pungi din hîrtie cerată, păpuşi care închid ochii. Casele înregistrează şi o mînă numără febril bancnotele de hîrtie. Apoi din nou cascada cu lucruşoare colorate, cu pacheţele, cu pungi şi cutii. Casele înregistrează, apoi din nou mîna care numără bancnote, apoi din nou pacheţelele. Alternanţa revine mereu din ce în ce mai repede, mai violent, mai obsesiv, mai halucinant. Pe pînză apar anunţuri: o să fiţi fericită numai dacă purtaţi aceşti ciorapi. Casele înregistrează. Mîna numără. Călugării cumpără obiecte lucitoare de împodobit bradul. Se aude o muzică dulce a serii de ajun. Casele înregistrează, mîna numără. Apoi din nou imagini suave cu călugări îmbrăcaţi în violet, cu catedrale gotice din care răsună cuvintele pastorului care cheamă oamenii la înfrăţire. Vorbele răsună cristalin sub cupola catedralei gotice şi cuvintele blajine se amestecă cu zgomotul casei care înregistrează şi pe ecran apare mîna care numără. De-a lungul proiecţiei nu se aude nici un comentariu. Pe ecran nu se vede nici un text. Se văd numai mîinile întinse ale oamenilor, şi în final se arată subsolul unei fabrici de conserve probabil, o încăpere cu găini, multe găini curăţate prost care se bălăbăne în cîrlige. Din spatele ecranului se aud vocile dumnezeieşti ale preoţilor.

IMAGINI ŞI OAMENI

Reportaj la un fotograf din Budapesta. Camera este ascunsă într-un colţ al studioului şi rămîne acolo din prima pînă la ultima secvenţă. Interesul autorilor stă nu în mişcare, ci în colecţia de portrete. Primul album este colecţia mirilor. „El şi ea" în momentul imortalizării clipei supreme. Operatorul se amuză înregistrînd nu atît ticurile emoţiei, cît dezumanizarea pe care o aduce stereotipia. O mînă care nu iartă (din nou mîna!) aşază capetele într-un anume fel. O mînă care nu iartă dirijează privirea. Mereu în acelaşi punct. O poruncă neauzită cere tuturor să-şi umezească buzele. Prin faţa spectatorului trece o pereche, trec două, trec nouă, trec douăzeci. Fiecare pereche are hazul ei. Dar ajungînd la fotograf, însurăţeii nu se mai pot deosebi. Toate capetele sînt înclinate la fel. Toate privirile fixează acelaşi punct. Toate buzele se umezesc. Aparatul filmează lent, cu voluptate, mecanizarea mişcărilor.

VASKA

Tema: lupta tineretului bulgar împotriva fascismului. Subiectul: un tînăr ilegalist este descoperit, hăituit de agenţii gestapoului, pe străzi, prin ganguri, prin curţi. Tînărul — Vaska — încearcă să scape, dar este încercuit şi de sus, de pe acoperişul imobilului, face să cadă peste capetele copoilor o ploaie de manuscrise. Filmul are tonul unui poem, dar un poem sui generis, un poem care foloseşte metodele filmului documentar. Sentimentul final este că ne găsim în faţa unui film de o originalitate vibrantă, dar un film care iscă nu numai emoţii, ci şi întrebări. Întrebarea principală se referă la alternanţa de material autentic (fotografii, documente) şi de invenţie literară (Vaska nu a existat. El e un simbol). Artistic (şi nu numai artistic) te întrebi ieşind din sala de spectacol, dacă este acceptabil acest amestec?

CORPUL PROFUND

Acest filmuleţ de un sfert de ceas este probabil cea mai tulburătoare şi mai stranie peliculă din istoria filmului ştiinţific; poate că pentru prima dată de la începutul lumii ni se fotografiază nu ceva care se petrece în afara noastră, ci ceva care există în noi: cosmosul nevăzut, neştiut, neexplorat pe care-l reprezintă fiinţa omenească. Primii gagarini ai acestui cosmos sînt operatorii francezi care au izbutit să televizeze şi să imprime pe banda de celuloid, peisajele anatomiei noastre interioare, zvîcnetul celulelor, spasmele materiei cenuşii. Autorii ne arată craterele bronhiilor şi galeriile esofagului, ne fac să alunecăm prin filtrele rinichilor, ne cufundă în pintecul în care se petrece cel mai mare miracol al lumii: germinaţia. Spectatorii stau în faţa reliefului creerului omenesc aşa cum stau astronomii în faţa fotografiilor care arată faţa invizibilă a lunii. Dar fiorul electric care le trece prin şira spinării este infinit mai intens, pentru că luna este departe, dar galaxiile pe care ni le aduce la cunoştinţă acest film trăiesc în noi nevăzute, neştiute, necunoscute...

TOURS, 1964

De la trimisul nostru special

Rodica LIPATTI

Cassius Clay după victorie.

Înființat în 1955, Festivalul filmului francez de scurt metraj de la Tours s-a transformat în 1958 într-un festival cu participare internațională. Anul acesta, pentru a sărbători a 10-a aniversare, organizatorii acestei competiții s-au gîndit să lanseze invitații de onoare tuturor celor 9 cîștigători ai marelui premiu din anii precedenți (printre care se numără și regizorul romîn Ion Popescu Gopo), dînd astfel acestei manifestări o importanță mai mare ca oricînd.

Din păcate însă, filmele care au intrat în concurs nu au reușit să ridice stacheta la înălțimea scontată, nu s-au ridicat nici măcar la nivelul anilor trecuți și nu au onorat pe cît s-ar fi cuvenit caracterul sărbătoresc, de aniversare, al actualului festival. Grăitoare în acest sens a fost și propunerea unui critic de a se renunța de astă dată la decernarea premiului criticii internaționale, considerînd că nici unul din filmele participante nu-l merită. Dacă s-a renunțat în ultima clipă la această propunere — pentru care votaseră o mare parte din gazetarii prezenți — este pentru că filmul lui Borowczyck a cîștigat simpatia tuturor, mai ales după ce a fost înlăturat de la marele premiu atribuit lui *Cassius cel mare.*

Un american și un polonez apără culorile Franței

În general, palmaresul a oglindit judicios calitatea filmelor intrate în competiție. Evident, *Cassius cel mare* și-a meritat succesul suprem. Prezentat sub „pavilion" francez, realizat însă de americanul William Klein (de remarcat că cel de-al doilea film premiat sub culorile Franței aparține de astă dată unui polonez, Borowczyck) *Cassius* relatează disputa (dar mai ales arhiinteresantele ei culise) dintre actualul campion al lumii la box, negrul Cassius Clay și recent detronatul Sony Liston. Lucrat în maniera lui Leacock (cu mai puțin firesc dar cu mai insistente căutări), filmul lui Klein reușește să înfățișeze pe parcursul a 40 minute de proiecție, toate dedesubturile capitaliste ale sportului american. Mai elocvent și mai direct (Klein a utilizat cu măiestrie metoda ciné-vérité-ului, beneficiind de un aparat cu sincronizare simultană perfectă) decît cinci filme artistice de lung-metraj la un loc pe aceeași temă, *Cassius cel mare* ridică nu un colț, ci un pan întreg din perdeaua care încearcă să ascundă opiniei publice realitățile americane, în deosebi rasismul și necinstea din lumea managerilor de sport.

Jocurile îngerilor, care pe lîngă premiul special al juriului a obținut și aprecierea aproape unanimă a criticilor, este un film bazat pe simboluri, ușor de detectat însă. Realizat în desen animat, pe alocuri poate prea abstract, filmul lui Borowczyck are un mesaj limpede: un mare NU aruncat în fața războiului și a urmărilor lui. Din nou un cineast polonez ne vorbește despre Auschwitz, despre trenurile de deportați și despre camerele de gazare. Un film inteligent, de o violență ostentativă dar bine dirijată, admirabil conceput artisticește, el a fost primit cu ovații de critica și publicul de la Tours (care nu se sfiiește să fluiere cu conștiinciozitate ori de cîte ori găsește de cuviință).

De ce?

Nu e întîmplător faptul că țara gazdă s-a prezentat atît de „eteroclit" la festival. Acest bilanț amar se datorește lipsei de subvenții acordate de către firmele industriale sau comerciale, filmelor de scurt metraj. La toate conferințele de presă care au avut loc, autorii-regizori au descris pe larg — răspunzînd întrebărilor insistente ale gazetarilor, greutățile întîmpinate în realizarea peliculelor intrate în competiție. Mai toți au fost nevoiți să adune ban cu ban, muncind ca asistenți la alte filme și completînd cu împrumuturi depe la prieteni, pentru a putea da, în sfîrșit, filmul la care unii visau de o viață. Aproape toți erau convinși că ar fi putut face mai mult și mai bine, dacă...

Alte premii

Tot un premiu special al juriului a obținut și filmul iugoslavului Krsto Skanata, *Acolo unde nu mai există lege*, o caldă pledoarie pentru libertatea femeii și egalitatea ei în drepturi cu bărbatul. Regizorul se referă la unele ținuturi din sudul Iugoslaviei, unde femeia se mai află într-o subordonare primitivă față de bărbat. Skanata demarează bine, nervos, convingător, dar își pierde verva pe drum, critica lui se diluează și, mai ales, se îngustează. Așa încît, pe bună dreptate, ne întrebăm la sfîrșitul filmului: oare numai bărbații din religia musulmană își bat nevestele?

Interesant mi s-a părut și *Ludwig*, semnat de regizorul vest-german Roland Klick, distins cu premiul B.I.C.M. (Biroul de informații al scurt metrajului), înființat în 1964. Klick a izbutit un portret răscolitor, crud și ciudat, dar și destul de inegal al unui țăran din Würtenberg.

Din atmosfera cam încărcată de pesimism și solitudine (în care au excelat puțin prea numeroasele filme despre bătrîni și mai ales *Noapte neagră la Calcuta* al francezului Marin Karmitz, penibilă încercare de a justifica criza de creație în care se află un scriitor alcoolizat) au reușit să ne scoată abia *Aproape* de Hon Hsiong Houa, un basm moralizator pentru copii, inspirat din folclorul chinezesc, și *Năică* al regizoarei Elisabeta Bostan, pe bună dreptate selecționate ambele pentru Premiul tinereții.

Prima reacție concludentă — și nu de disprețuit — după proiectarea filmului romînesc, a fost cea a publicului. Saturați de „filme negre", blazați și ușor plictisiți, spectatorii au primit aproape cu recunoștință serenitatea și buna dispoziție care emană din *Năică*. Iar căldura aplauzelor finale, bravourile repetate, au răsplătit pe autoarea Elisabeta Bostan poate mai mult decît chiar locul cîștigat în palmares.

Happy-end

Și înainte de a încheia, un cuvînt de laudă pentru *Insomnie*, filmul lui Pierre Etaix (jucat de Pierre Etaix), o satiră savuroasă, spirituală, inteligentă, țintind în filmele și romanele polițiste și de groază. Prezentarea lui în afara competiției, în ultimele minute ale festivalului, a avut un vag aer de autocritică din partea organizatorilor, care au simțit parcă nevoia să descrețească frunțile celor de față, măcar și în ceasul al 12-lea.

Cum arată un „înger" în concepția lui William Klein



Vienezii, cinefili entuziaști

De la trimisul nostru special

Ion BARNA

„Österreichisches Filmmusem" s-a născut dintr-o pasiune platonică. Un student la Politehnică, Peter Konlechner și un tînăr regizor, autor al unor filme experimentale, Peter Kubelka, doreau să vadă filme de arhivă. S-au întîlnit și au găsit împreună calea cea mai bună: să fondeze ei înșiși un muzeu de filme. Aceasta este pe scurt geneza instituției care s-a impus cu seriozitate în opinia publică austriacă și cea mondială. Manifestările muzeului sînt expresia pasiunilor celor doi directori ai săi. Ei îl iubesc pe realizatorul japonez Iasujiro Ozsu, drept care organizează un festival cu filmele sale. Se interesează de marea pleiadă a realizatorilor sovietici și Viena asistă la două festivaluri de succes. Un omagiu către Méliès se concretizează într-o retrospectivă Méliès. Admirația față de Eisenstein se traduce printr-un festival. Festivalul este organizat cu atîta seriozitate încît devine practic cea mai completă retrospectivă a filmelor lui Eisenstein din cîte au fost organizate vreodată.

Opinia aceasta este confirmată și de cunoscutul critic american Jay Leyda, fostul asistent al lui Eisenstein și apoi cel ce i-a editat opera teoretică în Statele Unite ale Americii, fiind socotit azi cel mai de seamă specialist în problemele creației eisensteiniene. Dealtminteri Jay Leyda este și autorul unui film-studiu, prezentat în cîteva capitale ale Europei și acum la Viena în prezența și însoțit de comentariile autorului. Filmul-studiu este o încercare unică de un deosebit interes. Miile de metri de peliculă pe care Eisenstein le-a filmat în Mexic pentru filmul său, niciodată terminat, *Que viva Mexico!*, au fost ciopîrțite și folosite pentru montajul diferitelor filme ce nu aveau nimic comun cu arta marelui realizator. Leyda, în încercarea de a reface gîndirea eisensteiniană, în forma ei cea mai autentică, a împreunat materialul filmat pentru cîteva secvențe, în ordinea filmărilor, cu toate dublele, fără nici o intenție de montaj „artistic", ci numai pentru valoarea documentară a materialului.

Retrospectiva a cuprins și un fragment inedit din *Jurnalul lui Glumov*, primul film al lui Eisenstein, realizat pentru a fi încadrat într-un spectacol de teatru montat de el. Copiile filmelor proiectate au fost cele mai complete adunate din cinematecile lumii, *Vechiul și Noul* fiind prezentat cu ambele variante ale finalului. Izvorîtă din entuziasm, retrospectiva, la care am avut bucuria de a fi invitat, a dovedit rigurozitatea științifică cu care domnii Peter Kubelka și Peter Konlechner au organizat-o.

Festivalul a fost întregit și de o expoziție a desenelor lui Eisenstein deschisă într-una din sălile colecției de grafică „Albertina", precum și de editarea unei cărți menită să ofere materialul documentar pentru cei ce urmăreau festivalul.

Activitatea acestui muzeu devine un eveniment cultural al Vienei, prestigiul ei depășind granițele țării.

După proiecțiile deschise, în cîte o sală particulară sau locuință, am avut prilejul să văd, de pildă, cutremurătorul scurt-metraj al americanului Kenneth Anger, *The Scorpion rises*. Altădată scurt-metrajele realizate de Agnès Varda au trebuit să treacă focul aspru al criticii celor doi pasionați cineaști, Konlechner și Kubelka. Dintre cele mai cunoscute realizări ale lui Peter Kubelka semnalăm: *Mozaik în confidență* (1955), o insolită confesiune lirică, *Adebar* (1957) și *Schwechater* (1958), filme publicitare finanțate de două firme, dar pelicule a căror valoare estetică certă nu are nimic de-a face cu scopul inițial (fapt constatat și de finanțatorii decepționați care nu le-au mai difuzat apoi). Un alt film al cineastului vienez care poartă drept titlu numele cunoscutului pictor austriac Arnulf Rainer (1960) este o interesantă încercare a unei noi expresii cinematografice, iar *Călătoria noastră africană*, pe care l-am văzut doar în lucru la masa de montaj într-o copie negativă, ni se pare a fi încununarea acestei etape a creației tînărului regizor. De altminteri, filmele lui Kubelka, caracterizate de un lirism reținut, aproape inhibat, au fost prezentate și remarcate la festivalurile de la Mulhouse (unde una din operele sale a luat premiul principal al filmelor experimentale), la Bienala de la Veneția, la Expoziția Universală de la Bruxelles, la Knokke (Belgia), Stockholm, Milano, Montevideo... În Danemarca există chiar un „Peter Kubelka fan-club".



FESTIVALURI •

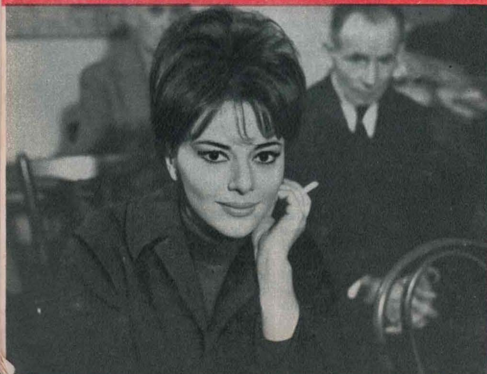
VIAȚA AMARĂ

În gara din Milano, un bărbat își ia rămas bun de la o fată, încercînd totuși pînă în ultima clipă s-o convingă să rămînă. Trenul pleacă. Aproape simultan, cu un alt tren, sosesc soția și fiul tînărului pe care l-am văzut cu cîteva secvențe mai înainte. El se numește Luciano Bianchi și începe să-și depene, din amintiri povestea...

După un scenariu de Amidei și Vincenzio, Carlo Lizzani a realizat un film convingător, uman. Încununat cu premiul FIPRESCI la Festivalul internațional de la Karlovy Vary, *Viața amară* își datorește în mare parte reușita și unei interpretări de calitate susținute de Giovanna Ralli și Ugo Tognazzi (în imaginile alăturate).







În toamna aceasta, la cel de al IX-lea Festival internațional al filmului de la Cork (Irlanda), vedeta nr. 1 a fost nu o „stea", așa cum se întîmplă de obicei, ci un regizor: documentaristul olandez de renume mondial, Bert Haanstra, deținătorul a nu mai puțin de 55 de premii internaționale. Faima de care se bucură și farmecul său personal deosebit au făcut din el favoritul publicului irlandez și al participanților la Festival. De aceea, în ultima seară, ovații prelungite au salutat la Cork decernarea celor două distincții principale: statueta Sf. Finbarr și Premiul Societății irlandeze de filme, filmului său Ca toată lumea. Acum, în palmaresul lui Bert Haanstra figurează 57 de premii, cifră impresionantă, de care școala documentară olandeză poate fi mîndră.

E interesant de remarcat că, după momentul de criză imediat următor războiului, cinematografia olandeză și-a ridicat din nou prestigiul grație tot mișcării documentare. Și dacă marele Joris Ivens începuse să și realizeze filmele în afara hotarelor Olandei, două noi personalități s-au impus: Bert Haanstra și Herman van der Horst. Abandonînd penelul de pictor pentru camera de luat vederi, Haanstra a sfîrșit prin a-și atinge vechiul vis de a deveni regizor, iar primul său film, Oglinzile Olandei, avea să obțină Marele Premiu la Cannes în 1951. Mergînd pe drumul deschis de Joris Ivens, acest film mărturisea deja o puternică sensibilitate și un excepțional simț al montajului. De atunci, fiecare nouă realizare a însemnat un nou succes. Filme ca Panta Rhei, În căutarea țițeiului, Rembrandt pictor al omului, Sticla, Grădina zoologică sau recentul Ca toată lumea, s-au bucurat de o apreciere unanimă, fiind răsplătite la diferite competiții internaționale de prestigiu cu premii dintre cele mai importante: Oscar-ul american, Premiul Academiei Britanice de film, Golden Gate — la San Francisco, Premiul FIPRESCI, numeroase premii I la Moscova, Veneția, Oberhausen, 3 premii la Buenos-Aires etc. Au mai fost însă și unele festivaluri la care Bert Haanstra nu a mai avut de primit ci... de dat premii, atunci cînd a făcut parte din unele jurii la Cannes, Mar del Plata, Oberhausen sau Cork.

Ultimul său film, lungmetrajul Ca toată lumea, care a obținut anul acesta „Ursul de argint" și Premiul FIPRESCI la Festivalul de la Berlin, cît și Premiul Criticii la Edinburgh, este mai mult decît un simplu documentar, reprezentînd un adevărat imn închinat olandezului obișnuit. Din 40 km de material brut, Haanstra a montat cu dragoste și cu un puternic simț al umorului un caleidoscop vesel care încearcă să descrie viața unui popor „într-o țară cu mai mulți nori și apă decît pămînt pe care să stai". Trebuie spus însă că, pentru a realiza acest film, Haanstra a folosit aproape în exclusivitate o cameră camuflată, care i-a dat posibilitatea să înregistreze pe peliculă situații neașteptate, alături de cele mai obișnuite. Pentru aceasta, el și operatorul van Munster au fost nevoiți să caute locuri, nu întotdeauna foarte comode, unde să ascundă camera: în roaba cu unelte a unui grădinar, într-un garaj vechi și chiar într-o mașină de spălat rufe!

Cu ocazia unei întîlniri amicale, ca oaspeți ai unei familii de cineaști irlandezi, Bert Haanstra și-a amintit cu plăcere de participarea delegației romîne la ultimul Festival de la Karlovy Vary, unde filmul său fusese prezentat în afara concursului. I-am cerut lui Haanstra cîteva lămuriri cu privire la ultimul său film și la activitatea sa creatoare în general. Deși îi răpeam fără milă clipe de odihnă binemeritată în sînul unui peisaj calm, îndulcit de verdele crud al gazonului irlandez, Bert Haanstra, cu amabilitatea ce-l caracterizează, s-a supus cu un zîmbet larg.

— Ce anume v-a determinat să folosiți pentru filmul dumneavoastră Ca toată lumea, un aparat de luat vederi camuflat?

— Este știut că o dată în fața ochiului rece și nemișcat al unei camere, orice om se transformă în mod automat și involuntar într-un actor și deci naturalețea și spontaneitatea mimicii și a actelor lui sînt alterate. Am folosit pentru prima oară o cameră camuflată la Grădina zoologică unde, cu ajutorul ei, am surprins reacțiile diferite ale oamenilor puși față în față cu animalele. Succesul pe care l-a avut acest scurt metraj m-a determinat să fac în aceeași manieră un lung-metraj în care să arăt viața de fiecare zi. Dar nu eram sigur că lumea va fi interesată să vadă propria sa viață de zi cu zi. Și totuși, în Olanda filmul a fost un record de casă.

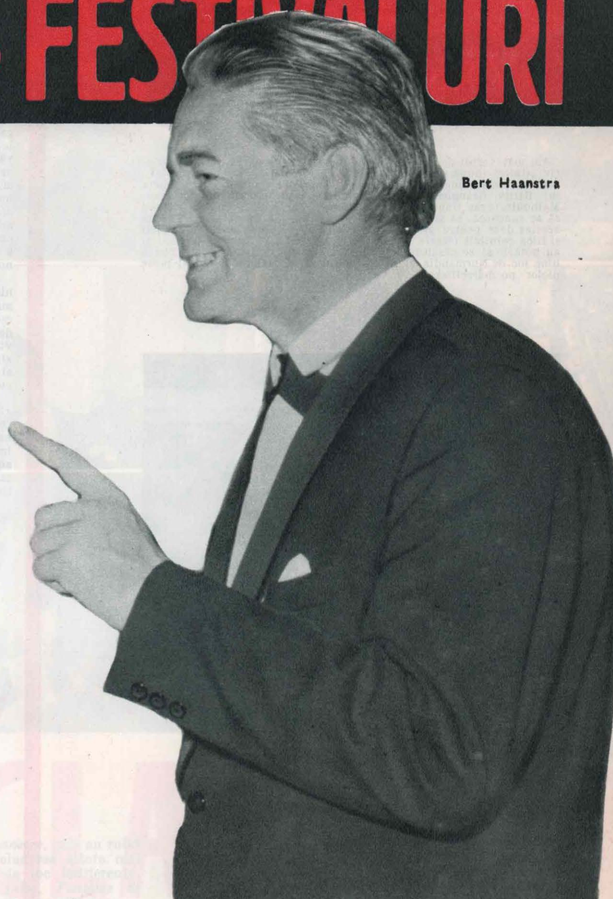
— Cum se face că în filmul dumneavoastră nu se prea văd oameni muncind, oameni angajați într-o intensă activitate cotidiană? Și apoi lupta olandezilor cu marea...?

— E adevărat. Dar pînă acum am făcut mai multe filme despre munca oamenilor, iar în Și marea nu mai era descriam chiar construcția unui mare dig. De astă dată însă am vrut să-i arăt pe oameni în timpul lor liber, cu micile lor distracții. Am vrut să-i fac chiar să rîdă din cînd în cînd, dar nu de oamenii pe care-i vedeau, ci împreună cu ei. Pentru că în mîinile unui operator inteligent, camera camuflată devine un obiect periculos pentru cel surprins de ochiul necruțător al obiectivului.

— Se pare însă că nimeni din cei filmați de dumneavoastră n-a avut să vă reproșeze ceva?

— Într-adevăr, n-am mers niciodată prea departe în intimitatea oamenilor filmați. M-am ferit întotdeauna să arăt aspectele șocante ale vieții și de aceea mulți amatori de senzațional sînt împotriva filmelor mele. Dar nu vreau să filmez imagini naturaliste sau lipsite de decență. Pot spune chiar că am făcut ultimul meu film ca un protest împotriva unor pelicule ca Mondo cane sau On the Bowery care evidențiază tocmai latura morbidă a vieții.

CORK


Bert Haanstra

— Nu credeţi că în ultima vreme unele categorii de filme îi ajută prea puţin pe oameni să devină mai buni?

— *Din păcate e adevărat. Şi uneori nu toţi marii artişti reuşesc să-şi transforme filmele în acte de educaţie a publicului lor. Îl admir de pildă pe Bunuel ca pe un mare regizor, dar găsesc că e un sadic. În ceea ce mă priveşte, n-am făcut şi nu voi face niciodată vreun film în care să-i privesc pe oameni fără simpatie, fără umanitate, pentru că am convingerea că omul e funciarmente bun şi că numai circumstanţele impuse îl fac să devină rău şi violent. Războiul, de pildă, este doar cea mai bună dovadă că circumstanţele sînt acelea care denaturează fondul uman.*

— Unii critici au fost tentaţi să claseze *Ca toată lumea* în categoria ciné-vérité-ului. Sînteţi de acord cu această apreciere?

Cred că nu este termenul cel mai propriu, în cazul de faţă fiind vorba de ceva mai mult decît ciné-vérité-ul, întrucît cei surprinşi pe peliculă nu se ştiau filmaţi.

— Totuşi ce părere aveţi despre ciné-vérité?

— *Este o simplă metodă de filmare, influenţată în mod evident de televiziune. Personal, nu-i acord prea mare încredere, pentru că, aşa cum am mai spus, o dată ce oamenii ştiu că vor fi filmaţi, obiectivitatea lor faţă de aparat şi de sine nu mai este aceeaşi. Şi apoi, viaţa obişnuită, „ca toată lumea", nu se compune din simple aspecte surprinse în voia hazardului, ci ea trebuie recompusă de regizor în conformitate cu adevărul propus.*

— Ideea reflectării adevărului prin viaţa oamenilor simpli, „ca toată lumea", v-a călăuzit de la începutul carierei dumneavoastră?

— *Mărturisesc că s-a impus treptat. Pe măsură ce am acumulat experienţă, mi-am dat seama cît de dificil dar necesar este să faci filme despre oameni. Îmi aduc aminte de prima mea realizare, Oglinzile Olandei, care — mi-am dat seama mai tîrziu — avea o latură puternic formalistă. La Cannes, unde a luat Marele Premiu, cineva mi-a declarat deschis că fusese decepţionat de film, pentru că se aşteptase să vadă oamenii Olandei şi nu-i văzuse decît apele. Acest cineva era Pudovkin. Şi avea dreptate. Dacă aş face acum Oglinzile Olandei, sînt convins că l-aş face cum spunea Pudovkin.*

— Şi acum, înainte de a vă lăsa să vă bucuraţi în linişte de căldura soarelui şi de priveliştea mării, o ultimă întrebare. Ştiu că, în afara filmelor documentare, aţi realizat şi două filme cu actori profesionişti, *Fanfara* şi *Cazul M.P.* În viitor, intenţionaţi să rămîneţi fidel în continuare documentarului sau vă veţi lăsa tentat din nou de filmul cu actori?

— *Îmi cunosc perfect de bine posibilităţile ca şi limitele şi există două direcţii de activitate în care sînt absolut sigur pe ceea ce fac. Bineînţeles, documentarul constituie direcţia majoră. Trebuie să spun însă că uneori termenul de film documentar mi se pare puţin limitat. De pildă, Ca toată lumea nu este un simplu documentar, dar în acelaşi timp nu poate fi încadrat printre filmele artistice de lung-metraj, neavînd intrigă. Cît despre Fanfara şi Cazul M.P., este vorba de două comedii cu numai cîţiva actori profesionişti, restul fiind neprofesionişti, recrutaţi la diferitele locuri de filmare. Ador comedia, şi la început recunosc că am fost influenţat de „şcoala de la Ealing", în special de Alexander Mackendrick. Acum însă nu mai cred aşa de mult în acest gen de comedie, ci mai degrabă în cea ca rezultat al observării vieţii şi a oamenilor, aşa cum sînt comediile lui Tati, de exemplu. Dacă am să mai fac vreodată vreo comedie, ea se va baza neapărat pe observarea cotidianului.*

Dar n-aş vrea să închei această convorbire fără a trimite cuvintele salutări cineaştilor romîni şi toată simpatia mea lui Ion Popescu Gopo pe care îl apreciez în mod deosebit pentru umorul lui de bună calitate.

Manuela GHEORGHIU

c r o n i c a   d o c u m e n t a r u l u i

Un tablou de CIUCURENCU

Filmului impropriu numit „de artă" — mai exact, riscînd stîngăcia: „...despre opera de artă" — i s-a propus multă vreme prin regulamentele nefericite, severe şi nescrise, ale prejudecăţii desigur, un destin ingrat: acela de „album de artă". Se fotografiau cîteva tablouri ale unui pictor, cîteva statui ale unui sculptor, se formula un comentariu de legătură şi se adormea liniştit, cu conştiinţa împăcată şi visuri imaculate despre „accesibilitate", despre „caracterul educativ" al peliculei sau, mă rog, „familiarizarea-publicului-cu-marile-opere-prin-intermediul-cinematografului". Evident, din această lipsă de efort creator, ieşeau umilite atît opera plastică „reflectată" cît şi arta cinematografică. Filmul nu e chemat să ţină locul ghidului de muzeu şi cu atît mai puţin să se transforme în muzeul însuşi: cine vrea să cunoască opera unui sculptor, nu merge la cinema — decît dacă vrea să fie semidoct cu orice preţ. Dar asemenea persoane ar trebui să fie sistematic şi crud „dezamăgite" de orice documentarist conştient.

Genericul filmului lui Erich Nussbaum consacrat artistului poporului Alexandru Ciucurencu e foarte exact şi foarte bine formulat (deşi literele sînt mici, încă timide). Studioul „Alexandru Sahia" prezintă *un tablou de*... „Un tablou de..." şi nu „pictura lui"... „Un tablou de..." şi nu un „Ciucurencu" exhaustiv. Aparatul intră în atelierul pictorului, în timp ce acesta schiţează pe pînză volumele unor cofăiele ţărăneşti, uşor stilizate, aşezate — drept model — pe o poliţă din atelier. Regizorul şi operatorul său excepţional (Costea Ionescu-Tonciu) lucrează cu trei elemente: chipul maestrului, pînza şi paleta. Filmul îşi asumă îndrăzneala de a înfrunta clipa miraculoasă a inspiraţiei, de a capta întreagă şi de a ne-o reda în tot ce are inefabil, se încearcă o pătrundere — şi nu o „oglindire" stearpă — într-un univers misterios, acela al unui mare artist, şi anume în momentul cînd pe firmamentul acestuia apar primele stele ale unei noi galaxii. Operaţia cinematografică devine pasionantă, cu atît mai mult cu cît în capul lui Ciucurencu universul de culori e pasional, fabulos, plin de „explozii".

Pasta lui atrage magnetic aparatul de filmat şi realizatorii nu ezită să pătrundă pînă aici, în magmă. Aparatul studiază paleta, caută alchimia culorilor acolo, în creuzet, „discută" cu pensula, din cînd în cînd se ridică pe chipul pictorului — dar acesta nu dă răspuns. Ciucurencu nu „pozează" (cu excepţia finalului care ar fi trebuit, cred, să se rezume la semnătura lui pe tablou), e impenetrabil în concentrarea sa, nu „vede" aparatul — şi asta nu-i decît spre binele filmului. Răcelii fizionomice îi răspund exuberanţa paletei, incandescenţa inspiraţiei. Nussbaum a intuit foarte frumos acest „conflict".

La sarcinile şi „riscurile" asumate ar fi fost o laşitate ca, din scrupulele unei „accesibilităţi" mioape, realizatorii să evite o anume abstractizare în tratare, solicitînd desigur efortul imaginativ al spectatorului. (Raţiunea „filmului-despre-opera-de-artă" este, orice s-ar spune, o educaţie superioară a imaginaţiei noastre artistice, şi nu o cultivare a „micii culturi", o informare estetică, la nivelul diapozitivului). Reuşita maximă a filmului lui Nussbaum e secvenţa „abstractă" de loc ermetică, dar nici plat realistă — a transmiterii vieţii interioare, a ritmului în culoare. Pasta e analizată infinitezimal în respiraţia ei, în frămîntarea-i îndelungă; nu mai avem în faţă portrete, volume, simple reflexe, ci sîntem pe deplin într-o lume mirifică, a materiei diformate încîntător, o lume cu geologia ei, pasta părînd că modelează vulcani, cîmpii stranii, violete sub lună... Imaginaţia ne e biciuită, simţim organic transfigurarea artei, un alt univers, — secvenţa e memorabilă.

Emoţiile devin mai puţin substanţiale în clipele cînd regizorul părăseşte — inconsecvent — sistemul său de referinţă, *tabloul* anunţat în generic, şi trece la vechea manieră „a albumului de artă", încercînd să fie „cuprinzător". Montajul sparge cadrul atelierului şi apelează la tablourile din muzee.

Costea Ionescu foloseşte cîteva transfocatoare pentru a da nerv acestei mişcări conformiste — dar, orice ar face, peste ilustrativism nu se poate trece. Intenţia lui Nussbaum, aşa înţeleg, a fost să realizeze o fuziune explicativă între „trecutul" operei şi tabloul de pe şevalet, aparţinînd clipei care aici, în atelier, după cum sugerează comentariul, niciodată nu se topeşte inutil. Dar fuziunea nu se realizează şi interesul nostru rămîne constant la ceea ce e viu sub ochi, tabloul în tonuri palide, de o melancolie vibrantă, a „cofăielelor ţărăneşti". Opera din muzeu nu se integrează viziunii *acestui film*. Dar în cazul unor oameni talentaţi ca Nussbaum şi Ionescu-Tonciu aceasta nu-i decît o insuficienţă stimulatoare în ridicarea nivelului intelectual şi estetic al filmului impropriu numit „de artă".

Radu COSAŞU

VÎRSTA INGRATĂ

Am mai vorbit de noua companie cinematografică intitulată sugestiv „Gafer“ (după primele silabe ale numelor Gabin și Fernandel). Iată că această nouă casă a produs și un film realizat sub bagheta lui Gilles Grangier: *Vîrsta ingrată* povestește cum un normand, Malhouin (Jean Gabin) și un meridional, Lartigue (Fernandel) ajung să se cunoască, să se frecventeze, să se certe, să se împace și toate acestea doar pentru simplul motiv că fiul unuia (Franck Fernandel) și fiica celuilalt (Marie Dubois) s-au întîlnit pe băncile Sorbonei și au hotărît să se căsătorească. Nu înainte însă ca Lartigue să-și bată bine joc de Normandia și ca Malhouin să se răzbune luîndu-i peste picior pe marseillezi.









ÎN CULISELE DOCUMENTARULUI



Confundat — de cele mai multe ori cu inocență, e drept uneori și din vina proastei difuzări — cu „jurnalul de actualități“, filmul documentar este încă insuficient cunoscut, și el se angajează — înainte de a se lupta cu sine — într-o adevărată „bătălie“ cu filmul artistic. Bătălia trebuie să afirme independența mijloacelor de exprimare ale documentarului în contextul artei a șaptea, profunda sa originalitate, capacitatea de a exprima cu efervescență noul.

Autorii acestor filme sînt niște reporteri clasici. În cele mai fericite cazuri, subtili eseiști, înzestrați cu putința de a „repovesti“ episoade de viață transfigurînd idei, uzînd de o putere asociativă și de un simț al realului cu totul remarcabile.

Ani de zile documentariștii au muncit în mica lor „citadelă“ de la Herăstrău, netulburați de amatorii de interviuri, modești și intransigenți, departe de publicitatea și gustul premierelor festive.

Ei „vedeau“ pentru generația noastră și pentru viitorime evenimentele spectaculoase — ori, dimpotrivă, aproape insesizabile — a douăzeci de ani de efort colectiv. Hîrtia ziarului se îngălbenește, în memorie unele imagini pălesc, numai aici, în rolele de aluminium, timpul s-a concentrat în adevăratele lui dimensiuni. A fost captat și acel „aer“ specific care personalizează fiecare zi în raport cu vremea, cu procedee — adesea naive — dar mereu entuziaste, s-a operat această cronică a două decenii. Și iată că pe neașteptate parcă succesele n-au întîrziat să vină. Se poate vorbi despre o școală documentaristică romînească.

Pereții studioului au început să se umple cu zeci de diplome cucerite la marile competiții cinematografice internaționale.

Împărțiți, ca într-un joc sobru cum e acesta, în două echipe, două grupe de creație, tinerii cineaști își propun filme îndrăznețe, eficiente ca idei, dinamice ca ritm și potrivite celor mai noi cerințe ale filmului modern din punct de vedere tehnic.

I-am vizitat în cele cîteva odăi pe care le ocupă într-o veche vilă, la șosea, pe documentariștii grupei I de creație condusă de Virgil Calotescu. E vreo deosebire între aceste grupe? Există, programatic, nuanțe în activitatea lor? Ne-a răspuns Virgil Calotescu.

— Eforturile noastre sînt alături de ale lucrătorilor grupei a II-a conduse de Mirel Ilieșiu, îndreptate spre realizarea unor sarcini comune ale studioului. Ceea ce ne deosebește din capul locului de grupa a II-a e orientarea tot mai pregnantă spre filmul-reportaj, spre exprimarea imediată a unor idei cotidiene. Facem rar filme cu tematică istorică ori monografic-turistice.

— Dar ați făcut de curînd un film despre Ciucurencu?

— Adevărat. Erich Nussbaum, semnatar al scenariului și al regiei a alcătuit, după expresia lui, înscrisă în pregeneric, „filmul unui tablou“.

În cauză, Nussbaum a replicat prompt:

— N-aș fi făcut filmul dacă n-aveam în față un om. Am încercat să pătrund, o dată cu spectatorul, în ceva din mirajul artei marelui artist. Ciucurencu — omul, mereu crispat, cu modestia meșterului care socotește că e abia la început — face în film o bună „concurență“ propriilor sale pînze. Prezența pictorului printre tablouri nu e de circumstanță decorativă. Artistul se confundă cu lumea culorilor sale, *se* explică prin ele și, la rîndu-i, *le* explică printr-o încruntare a pleoapelor, printr-un gest copilăresc, printr-o umbră de surîs fluturîndu-i pe buze.

— Dacă vreți, ne-a invitat Calotescu, poftiți în sala de vizionare.

După proiecția filmului pe care ne îngăduim să-l considerăm cu anticipație un film excelent, de o certă fantezie și de un nivel intelectual demn de culorile neverosimile ale maestrului, am întrebat:

— Ce alte filme mai sînt pe șantier?

— În genere, realizăm circa 24 de filme anual. Dintre cele mai interesante producții în lucru citez *Mircești în pastel* (regizor: Radu Hangu), *Macaragiul* (regizor: Gheorghe Horvath)...

— O clipă: vorbiți-ne despre acest ultim film. Ideia lui figura în planul studioului?

— Nu. În preajma zilei de 23 August, în „Scînteia“ a apărut un articol despre doi frați, gemeni, care au îmbrățișat aceeași profesie — sînt macaragii — pe șantierele de construcție ale Iașului. Ne-a interesat ideia și Horvath s-a suit în trenul de Iași. Așa vom face totdeauna, atunci cînd ne vom întîlni cu idei de viață apropiate de film.

— Ce regizori lucrează în grupa I?

— Mulți: Al. Boiangiu, Erich Nussbaum, Iancu Moscu, Slavomir Popovici, Gh. Horvath, Eugen Popiță, Titus Mezaroș, Paul Orza și — răsfățatul din ultima vreme — Sergiu Nicolaescu.

— Nicolaescu e, ca specialitate, regizor?

— Nu. E inginer și încă un inginer formidabil. Lucra la noi la filmări combinate. Auzisem că și-ar dori să facă și altceva. O dată ne-a chemat: „Fraților am niște flori... Le-am filmat... Veniți să le vedeți“. Și le-am văzut. Ce a urmat? *O primăvară neobișnuită* distins cu un premiu UNIATEC și apoi *Memoria trandafirului*.

— La ce lucrează acum?

— Filmează *Banca rezervelor* (cu aparat ascuns), urmărind reacțiile psihologice ale sportivilor care, în marile competiții, stau în banca jucătorilor de rezervă. În același timp visează un *Zbor în infinit*, un adevărat poem al grației, al mișcării. Vor fi încercate filmări speciale din avion, metafora zborului fiind sugerată prin imagini de balet, planarea pescărușilor și vuietul navelor supersonice. E greu de povestit...

— Nu ne plac filmele de acest gen care pot fi prea lesne povestite, în care fabulația e anticipată cu strictețe, în care surprizele sînt planificate. Poemul cinematografic-documentar e și el un zbor în infinit. Alte noutăți?

— O surpriză: regizorul de film artistic Mihai Iacob debutează în documentar cu *Primii pași pe scenă*, o peliculă despre tinerii care bat la porțile institutelor de artă. Boiangiu compune (după un scenariu de Dumitru Radu Popescu inspirat de... Plutarh) cîteva *Portrete paralele*, pentru care s-a mutat pentru o vreme în Oltenia. Slavomir Popovici definitivează o foarte modernă *Cronică a creșterii*...

— Și Calotescu?

— El debutează în filmul artistic regizînd un scenariu de Ion Băieșu.

— Ce credeți că va fi 1965 pentru grupa I?

— Un an de dezbateri de idei cu ajutorul reportajului cinematografic, un an de luptă împotriva construcțiilor rudimentare — fabule, istorioare uscate — pasiune pentru oglindirea cu exactitate a peisajului spiritual al omului contemporan.

G. T.

1) Bourvil în *Tot aurul din lume.*
2) Porte des Lilas îmbină clasica poezie clair-iană cu un puternic dramatism.
3) Două imagini specifice comediei *Milionul.*
4) Fantezia fantastică *Sub acoperișurile Parisului.*









RENÉ CLAIR astăzi

„Amicii filmului“ au repartizat aproape două luni unei retrospective Clair. Și-au putut îngădui astfel, o „călătorie imaginară“ de-a lungul a patru decenii din opera unuia dintre întemeietorii cinematografului modern. — Căci numai un deceniu desparte filmele mature ale lui Clair de metrajele medii ale lui Chaplin ori de *Intoleranța* lui Griffith, iar cu Eisenstein, autorul „*Milionului*“ a fost contemporan. Printre cei cîțiva artiști care au dat cinematografului demnitate și i-au oferit un limbaj, Chaplin și Clair sînt singurii prezenți. Clair e și singurul activ astăzi, căci Chaplin tace de aproape un deceniu. Poate și de aceea e mai disputat. Cineaștii și criticii „noului val“ (identitățile se confundă, mulți critici de la „Cahiers du cinéma“ au trecut de la cronică la regie) îl tratează pe Clair cu duritate și nu ezită să-l clasifice dacă nu în categoria „fabricate“, cel puțin printre „desueți“.

Astfel de negații sînt firești și uneori, poate, necesare în dezvoltarea artei. „Noul val“ nu și-a justificat încă într-o măsură apreciabilă zgomotul și violențele lui disproporționate. E totuși de înțeles că, urmărind înnoirea, de multe ori fără claritate și cu suficiență, exponenții lui se arată opaci față de o prezență monumentală a cărui umbră pare să-i stingherească. Dar excesul și lipsa de gust sînt oricînd supărătoare. Supărătoare e și confuzia între modelul pe care nu vrei să-l urmezi și negarea nedreaptă. Nimic nu e mai șubred decît micul nihilism de „fils à papa“ cu care cîțiva cineaști acceptă doar sobrietatea lui Bresson și îndemînarea lui Hitchcock. Pentru iubitorul de filme, retrospectiva Clair e, și din acest punct de vedere, binevenită. Îi dă sentimentul unor valori permanente, în stare să reziste eroziunii anilor, eroziune care în film e mai sensibilă decît în orice altă artă, datorită rolului covîrșitor al tehnicii.

Au fost grupate un număr destul de mare de filme — cam jumătate din întreaga filmografie a lui Clair. Cîte unul s-ar putea discuta, s-ar putea propune altele în loc. Dar selecția a urmărit vizibil să concilieze criteriul unei prezentări în evoluție cu acela al alegerii filmelor mai puțin cunoscute. Se justifică absența *Milionului* sau a *Marilor manevre*, care au rulat la noi relativ recent și includerea altora mai puțin reprezentative, dar de loc indiferente, *Ultimul miliardar*, *Știri false*, *Fantome de vînzare*. Se trasează astfel principalele etape — primul film, *Parisul doarme* (1923) cele cîteva experiențe următoare, printre care *Antractul* cu rezonanțe dadaiste, la care au colaborat Picabia și Man Ray și comediile avînd ca pretext vodeviluri de Labiche *(Cei doi timizi)*. Lipsește — și e singura lacună mai importantă a alegerii — perioada primelor filme sonore făcute în Franța. Lăsînd la o parte *Milionul* sau *Libertatea e a noastră* s-ar fi putut reține *Sub acoperișurile Parisului* sau *14 Iulie*. Perioadele următoare — din Anglia, din Statele Unite, de după reîntoarcerea în Franța — sînt toate reprezentate. E de notat și excelenta calitate a copiilor oferite de cinemateca franceză.

Este drumul de la primul la penultimul film și e surprinzător să descoperi cît de mult din ceea ce va deveni Clair se află în filmul debutantului de douăzeci și cinci de ani care ezitase între literatură și actorie. Clair a evoluat — ce-i drept — repede. A devenit el însuși în mai puțin de un deceniu. *Parisul doarme* nu are ritmul *Milionului*, nici grația nostalgică din *Tăcerea e de aur*. Dar îndrăzneala fanteziei, rigoarea gîndirii care nu devine decît excepțional uscăciune, observația malițioasă, baletul și caricatura, toate coordonatele lumii lui Clair încep să se desprindă din povestea orașului încremenit în somn prin invenția unui savant năstrușnic. Retrospectiva e în stare să ilustreze modul cum în operele mature coordonatele persistă fără monotonie, cu o reînnoită calitate a invenției.

Se poate discuta mult pe marginea acestor filme. S-a făcut aceasta copios și e probabil că — în ciuda verdictelor arogante și grăbite — se va face în continuare. Căci transparența filmelor lui nu e superficialitate și ele pot stimula comentarii și unghiuri inedite. E privilegiul operelor de la o anumită înălțime în sus. În raport însă cu cele spuse la începutul acestor rînduri și cu pomenitele verdicte, două observații se impun. Una se referă la limbajul filmului, alta la unul dintre izvoarele lui de permanență.

Cineaștii care practică „cine-romanul“ sau „cine-stiloul“, formule care nu trebuie bagatelizate dar care au devenit cîteodată marcă zgomotos lansată pentru produse cu puțină acoperire artistică și umană, au impresia unei rupturi între limbajul lor și acela al lui Clair. Dar, lăsînd la o parte stîngăciile voluntare sau involuntare, limbajul modern nu e de conceput fără ceea ce au adus acum trei decenii *Milionul* sau *Sub acoperișurile Parisului*. Nu e vorba de o anumită inovație tehnică, dintre acelea pe care le-au imaginat în domeniul montajului, la un sfert de secol distanță, Griffith sau Welles. E un aport estetic, intuirea mijloacelor proprii filmului, într-o vreme cînd se ezita între narațiune senzațională și piesă. Iată un exemplu extras dintr-un film mut al retrospectivei, *Cei doi timizi* (1928). Filmul debutează cu o scenă la tribunal, traduce în imagini rechizitoriul procurorului și pledoaria avocatului, inculpatul apare în culori contrastante, cînd brută, cînd soț duios, care vine acasă cu buchețelul la spate. Pînă aici, e ilustrație amuzantă. Dar avocatul timid se pierde, se întrerupe și soțul cu buchetul își repetă scena, se oprește, apoi se retrage cu spatele spre ușă. A nimerit greșit pe ecran. Episodul e încîntător, și-a devenit o lecție de limbaj cinematografic.

Dar prospețimea, farmecul prezent există în aceeași măsură cu interesul istoric. Neliniștea bîntuie într-o mare parte a filmului occidental și faptul e simptomatic. La cei mari — Antonioni, Fellini, Bergman — e o frămîntare tragic simptomatică. Ar fi filistinism absurd să condamni aceste glasuri ale epocii noastre, pentru că sînt prea triste. E la fel de absurd să negi forța și inteligența lui Clair. Viziunea lui nu e edulcorată, chiar cînd se joacă de-a happy-end-ul. Să nu uităm că înaintea lui Chaplin și sugerîndu-i-o lui Chaplin, Clair a comparat uzina capitalistă cu închisoarea-model. Seninătatea și grotescul care trec de la zîmbet la rîsul intens, sînt surse de echilibru și de stenicitate. Retrospectiva ne reamintește că de patruzeci de ani Clair creează voioșie și grație.

Silvian IOSIFESCU

CUVÎNTUL SPECTATORILOR

(*Urmare din pag. 1*)

Dragoste lungă de-o seară ★★

Filmul e foarte slab. Ceea ce m-a determinat să-i dau 2 puncte a fost măiestria operatorului care are cîteva cadre foarte frumoase și scena veseliei aceleia nocturne, cînd Octavian Cotescu cu lăutarii după el a înfățișat bine tipul flăcăului de la țară care pare cel mai al dracului din sat, cu toate că în fond nu e nimic de el. Ca acțiune, filmul e banal. Aceleași observații pentru „țărăncile" din film, ca și la *Un surîs în plină vară*.

Anotimpuri ★★★

Deși cotat ca un film slab de către mulți spectatori... Secvențele cu copilăria și bătrînețea sînt bune. Excelentă secvența cu bătrînețea. Ștefan Braborescu (cred că el e cel ce joacă rolul bătrînului savant) a fost colosal...

Dragoste la zero grade ★

Film foarte prost, poate datorită și faptului că abuzează de „poante" proaste. Acțiune foarte slabă. Mi-a plăcut doar coregrafia, mai ales secvența aceea ritmică (era un ritm nou — twist). Filmul e făcut să încînte o anumită categorie de oameni care acum sînt denumiți „papițoi".

Străinul ★★★★

Ar fi multe de spus, dar nu am spațiu. Filmul e bine jucat, în special de actorii maturi: Ștefan Ciubotărașu, George Calboreanu, George Măruță, Corina Constantinescu, Nae Roman, dar și cei tineri sînt foarte buni: Ștefan Iordache, Irina Petrescu, Șerban Cantacuzino, Gheorghe Dinică. Seria întîi e foarte bună. Seria a doua e mai slabă. Sînt prea multe lungimi cu mișcarea aceea de oameni, prea repede îl recunoaște și prea mult îl admiră tînărul pe unchiul scăpat din închisoare și comandant al insurecției...

Comoara din Vadul Vechi ★★★

Regizorul Victor Iliu e o notorietate în ceea ce privește arta filmului. Filmul mi-a plăcut, cu toate că nu pot să-i dau calificativul de foarte bun. Foarte bună secvența cu aratul, jocul lui Mihăilescu-Brăila, al Corinei Constantinescu, al lui N. Tomazoglu. Mai slabi sînt debutanții Mariana Pojar și Ion Caramitru. Sînt totuși buni față de colegii lor care au jucat în *Casa neterminată*, despre care voi scrie mai jos. Deci:

Casa neterminată ★

Dacă n-am putut spune pînă acum că vreun film al anului 1964 a fost foarte bun, despre acest film pot spune că împreună cu *Dragoste la zero grade* a fost cel mai prost din anul 1964.

Atunci cînd am văzut filmul am întrebat de curiozitate casiera de la cinematograful Central cîte bilete a vîndut pentru spectacolul acela: și mi-a răspuns că 50.

LIANA MITIU-elevă, Iași

„Aș vrea să fac unele urări cineaștilor noștri, mai ales că a început un an nou: mai mult dinamism, mai multă exigență, o tematică mai interesantă, mai bogată.

Aștept noi filme bune (se pot face, s-a văzut), care să constituie linia începută de *Setea*, *Lupeni 29* sau *Tudor*. Sînt sigură că nu-și vor întîrzia apariția".

CASA NETERMINATĂ

DE LA SCENARIU LA FILM

Pornită ca o poveste de dragoste, *Casa neterminată* părea să promită o investigație în psihologia și problematica tineretului nostru.

Andrei și Lia, cele două personaje centrale, se întîlnesc în fața unui cămin de studenți. Ne-am fi așteptat să descoperim aici ambianța exuberantă plină de tinerețe și viață, marea varietate de tipuri specifice lumii studențești. Iată însă cîteva indicații din scenariu: *trei eroi cu serviete și flori în mîini. Trei capete de băieți care privesc în sus* (de parcă natura i-ar fi tras pe oameni la șapirograf) și, pentru variație, indicația: *Cîte o pereche se întîlnește și pleacă sub privirile invidioase ale celor care mai au de așteptat.* Cine se întîlnește cu cine? Ce fel de oameni sînt cei care mai au de așteptat? Care din ei este iubitorul de glume și care cel obsedat de o ecuație încă nerezolvată, cine este întîrziatul sau, dimpotrivă, cel care a venit mai devreme și are timp berechet? Nu-i printre ei nici unul mai curajos, mai sigur de sine, și, în sfîrșit, nici unul mai timid. Scenariul și la rîndul său și filmul omit să ne spună. Pe ecran se perindă în consecință o figurație rară, inexpresivă, obositoare prin uniformitate și platitudine, într-o atmosferă asemănătoare celei din preajma unui sanatoriu.

Aceeași sărăcie și imprecizie a tipologiei o întîlnim și în secvența din fața operei. Iată cîteva caracterizări din scenariu pe care regizorul, realizînd filmul, le-a considerat suficiente: *Unul mai fără speranțe, Un cetățean disperat că nu găsește bilet, O pereche în vîrstă extrem de bine îmbrăcați, O altă doamnă, O fată tînără etc.*

Toate aceste caracterizări, prin excelență exterioare, de ordinul vîrstei, sexului și ținutei vestimentare, indică o lume convențională, artificioasă, fără nici o putere de comunicare. În rest, în secvențele de pe străzi sau din parcuri, scenaristul lasă ambianța pe seama regizorului, acesta pare să o fi încredințat regizorului secund care marchează ici-colo, unde trebuie și unde nu trebuie, cîte un trecător-doi, mai mult așa, ca să fie. Străzile nu izbutesc să-și închege o atmosferă a lor, nici parcurile și nici orașul. Totul este amorf, încremenit, de parcă ne-am afla în fața unui oraș peste care a trecut un cataclism și ai cărui locuitori, puțini la număr și năuciți, încearcă să ia într-un fel viața de la capăt. Senzația de pustiu se accentuează în episodul șantierului. Prin reducere la funcția de simplu decor, scările neterminate, pereții netencuiți, apartamentele goale și cenușii capătă un caracter dezolant.

Orașul acesta ciudat face excepție de la legile sociale și naturale. Aici căsătoriile au loc și după orele 8 seara, deși pe tot teritoriul Republicii oficiile stării civile nu funcționează decît dimineților, între orele 11 și 12,30 (cu excepția zilei de duminică). Deși ne aflăm în plină toamnă, la începutul unui nou an universitar, adică puțin după 1 octombrie, la orele 20 seara peste oraș planează uluitor de multă lumină.



Lia: Acolo e casa noastră. Păcat... e neterminată.

Neposedînd un material cules pe viu care, ordonat și prelucrat în lumina unei viziuni clare să genereze opere de artă, autorii filmului *Casa neterminată* inventează totul. Ei ignoră însă faptul că, în procesul creației artistice, ficțiunea este o armă cu două tăișuri care, o dată scoasă din sfera plauzibilului, transformă o idee în propria ei caricatură. Acest lucru se poate observa ori de cîte ori Andrei și Lia întîlnesc personaje episodice a căror funcțiune dramatică este să introducă idei noi. Aceste personaje sosesc din neant și se înapoiază tot acolo, accentuînd în scurta lor trecere pe peliculă senzația vidului general. Astfel, în secvența cantinei, lîngă Andrei și Lia apare un viitor arhitect care, deși se află într-o sală de mese aproape pustie, se așază totuși la masa eroilor noștri provocîndu-i lui Andrei o criză de gelozie (judecată prin prisma relațiilor sale de pînă acum cu Lia, criza lui Andrei este întru totul nejustificată). Avem vaga bănuială că acest personaj era menit să exprime refuzul singurătății. El apare însă în film într-o postură de selenit senin, inconștient și grotesc. O altă apariție de factură întrucîtva similară este și copilul de pe șantier. Bietul băiețel își caută scîncind tatăl, apare și dispare din fața eroilor noștri asemenea unui personaj dotat cu puteri oculte și în toiul dramei sale de copil abando-

nat temporar, nu uită totuși să-și spună lui Andrei cu legitimă mîndrie: *„Toate casele astea le-a făcut tata. Să știi!“* (este un gest frumos din partea copilului, mai ales că nimeni nu-l întrebase nimic și nimeni nu se gîndise măcar să conteste asta).

Cu desăvîrșire inedit este și paznicul șantierului. Cităm din scenariu: ... *paznicul, un om în vîrstă, învață să cînte la chitară. Pe un pupitru improvizat se află metode pentru chitară.* (Ce tip complex! Nu numai că învață să cînte, ceea ce evident îl înnobilează pe om, dar face în același timp și un studiu comparat după mai multe metode deodată!) — *De acum înainte aceasta va fi sursa muzicală a filmului* — precizează textul decupajului regizoral —. *Se va auzi din cînd în cînd melodia pe care o învață paznicul, cînd mai puternică, cînd mai slabă. Nedefinită, în căutare, cu note care se repetă, fragmente de melodie care se frîng, ca să insiste pînă să le învețe bine* (iată și o melodie care învață note, studiindu-și totodată propriile sale frînturi). *Spre sfîrșitul filmului, melodia se va stiliza, se va cînta bine* (pe sine însăși!). Paznicul ia într-adevăr proporțiile unui fenomen. Nu numai că învață să cînte după diferite metode, dar izbutește să devină un chitarist bun în numai cîteva ceasuri. (Dacă un simplu paznic poate asta, vă închipuiți ce trebuie să fie la Conservator, la Filarmonică sau la Opera de Stat pe lîngă care tocmai trecuseră eroii noștri!).

În acest context lipsit de verosimil și de substanță, Lia și Andrei, doi tineri pînă atunci complet străini unul de celălalt, circulă într-o însingurare totală. Lipsiți de cunoștințe comune (cu excepția lui Petre), de amintiri comune, aceste două personaje încearcă totuși să stabilească un numitor comun extrăgîndu-și replici cu cleștele. — *Vezi cum ești?* izbucnește Lia de la bun început. *Spun eu să stăm, stăm. Spun să plecăm, plecăm.* — *Și, mă rog, ce trebuie să fac?* — se interesează Andrei. Lia: *Nu știu... tu trebuie să știi...* (doar ești bărbat) *Uite, Petre nu-i așa* (vezi, v-am așezat pe amîndoi pe același plan)... *Te-ai supărat că te-am comparat cu Petre?* (...) *Nu trebuie să te superi. Cu el e altceva* (cu tine, prostule, e *ceva*, nu pricepi?).

Replicile sună urît, aluziv. Scenariul conține foarte multe pasaje de acest fel. Regizorul le mai îndulcește pe alocuri suprimînd replicile prea transparente. Prin aceasta lucrurile nu se limpezesc (devin mai echivoce). Asistăm astfel în film la evoluția unor simple siluete într-o atmosferă falsă de poezie simulată fără să ne putem da seama cine sînt de fapt aceste două prezențe, ce caractere au și ce așteaptă unul de la celălalt. Tîrziu de tot, pe șantier, cînd Lia și Andrei sînt gata să se sărute (deși Lia continuă tot timpul să-l iubească pe Petre), înțelegem că ei poartă stigmatul unei regretabile confuzii de valori. Amestecarea fortuită a celor două amoruri, dintre care nici unul nu este verosimil, pune întregul film sub semnul unei etici precare și pasagere și a unei frivolități aproape obscene.

Judecată în lumea unei dramaturgii elementare, evoluția Liei de la dragostea pentru Petre la un sentiment similar față de Andrei, urma să aibă semnificația unui semitur de orizont, a unei răsuciri de 180 de grade în cîmpul eticii socialiste. În cazul unor eroi care nu au nimic comun și care nici măcar nu intenționează să aibă (conform ipotezei), apariția unor trăsături comune, a unor sentimente și reacții comune în cadrul unei etici majore nu poate fi impusă decît de realitatea înconjurătoare, sub forma unor situații în care aceștia să fie obligați să-și dezvăluie caracterele, să se cunoască, să se „încarce“ dramatic și pe baza acestei experiențe comune să se apropie pe planul afectului. Dragostea celor doi tineri nu se putea defini decît în final. (Finalul scenariului era deosebit de cel din film). Lia pornea împreună cu Petre pe un drum opus celui pe care mergea Andrei și, pe măsură ce se îndepărtau, ei întorceau mereu capetele, căutîndu-se. Saltul calitativ se realiza abia în acest moment, cînd tinerii nu mai erau împreună, dar începeau să-și simtă lipsa și înțelegeau abia acum că, în cele cîteva ore petrecute împreună, între ei s-a născut un sentiment nou, neștiut și nebănuit. Nu vrem să ne hazardăm în a explica de ce a preferat Andrei Blaier altă soluție, evident nefericită.

Există și alte secvențe în care dramaturgia era întrucîtva mai clară. La un moment dat, Lia și Andrei ajung în apartamentul Anei. Găsim aici un mediu lubric, repugnant. Lia aduce o scrisoare pentru Gelu, soțul Anei. Acesta se poartă față de Lia cu aroganța parvenitului și cu familiaritatea seducătorului de profesie. O prinde de bărbie, Andrei îi înlătură mîna cu un gest hotărît. Gelu rîde amuzat. *Io-te! Îți aperi proprietatea! Ești retrograd, tinere!* Pe urmă cei doi tineri coboară. În stradă avusese loc un accident. Se spune că o fată a fost lovită de o mașină. Să fie oare fata care pe scările blocului îi dăduse scrisoarea pentru Gelu? Întrebarea atrage după sine o altă întrebare: a fost oare un accident? Andrei oprește o mașină, Lia urcă, dar înainte de a porni pe urmele fetei accidentate, băiatul se răzgîndește. Urcă în fugă scările blocului. Sună la ușa Anei. Deschide Gelu și, după un scurt schimb de replici, Andrei îl ia în pumni. Pe urmă, furios, revoltat, obsedat de întîmplare, pornește pe trotuar, urmat încet de mașina în care se află Lia. La un colț de stradă șoferul virează. Oprește în fața lui. Dezmeticit, Andrei urcă. Eroii au însă ghinion. Singurul spital din apropiere este un spital de copii. Accidentații nu sînt aduși niciodată aici. Eroii plătesc mașina și contemplă vreme de cîteva clipe șirul de tați care așteaptă cu emoție să-și vadă odraslele. În acest episod există o suită de întîmplări și de reacții normale. Eroii încep să se definească, să capete un sens, o încărcătură dramatică. Din fapte începea să răsară ideia unei strînse solidarități omenești între niște oameni care abia dacă s-au văzut în treacăt pe scările unui bloc oarecare. Este o idee nobilă, specifică societății noastre actuale. Scenariul însuși era însă inconsecvent. În secvența imediat următoare, eroii uitau totul și evadînd iarăși în convențional, construiau, senini și puri, o falsă poezie a naturii și dragostei. Pentru a înlătura toate aceste contradicții, pentru a crea caractere vii, puternice, apte să poarte pe umerii lor ideile prezentului, în ultimă instanță pentru a justifica realizarea acestui film, regizorul nu avea decît o singură cale. Să ceară scenaristului refacerea întregului scenariu în conformitate cu dramaturgia din episodul citat. Andrei Blaier a ales însă, în mod cu totul surprinzător, o altă soluție. El elimină pur și simplu întoarcerea lui Andrei în apartamentul Anei, ciocnirea cu Gelu, precum și secvențele din mașină și de la spitalul de copii. El le înlocuiește pe toate cu una singură pe care o creează „ad-hoc“. Andrei și Lia ies în stradă. Mulțimea comentează accidentul. Pe nesimțite un copil coboară din cărucior și schițează primii săi pași pe planetă. Oamenii uită pur și simplu accidentul și cad în extaz în fața copilului care merge. Pătrundem astfel într-un soi de dramaturgie absolut arbitrară, care lasă impresia că regizorul a făcut tot ce era cu putință pentru ca filmul său să nu conțină nimic. Și a izbutit pe deplin.

M. MOHOR

Corespondență din Franța ROBERT GRELIER

De vorbă cu Simone SIGNORET...

Î.: E foarte greu, de cele mai multe ori, să trăiești din meseria de actor. Totuși atracția pe care această profesiune o exercită asupra unui mare număr de oameni nu este prin aceasta, mai mică. Căror factori atribuiți dumneavoastră această „fascinație“?

R.: Puțini sînt cei care ar putea defini exact meseria de actor. E greu de categorisit una din acele profesiuni care nu poate fi omologată, și de aceea, o analiză serioasă a ei devine oarecum irealizabilă. Dacă există vreo fascinație, atunci ea este produsul celebrității, dar celebritatea nu este întotdeauna în mod exclusiv rezultatul muncii. În ceea ce mă privește, am simțit o dorință profundă de a „face teatru“, am fost atrasă spre această meserie, de putința pe care ți-o dă ea de a exprima, de a da glas unor lucruri deosebite. După părerea mea, dacă nu simți o nevoie imperioasă să te urci pe scenă, este inutil să stărui. Un actor tînăr trebuie să fie mînat de această dorință care să se manifeste ca o funcțiune naturală și nu ca un capriciu de adolescență. Mai tîrziu vine și experiența de viață pe care nimic nu o poate egala.

Î.: Presa, televiziunea, radioul, joacă un rol important în viziunea pe care noi, cei din partea celalaltă a rampei, ne-o facem despre actori. Ce credeți despre publicitate? Care sînt raporturile dumneavoastră cu ea?

R.: Raporturi care privesc strict munca mea. Niciodată nu acord interviuri despre felul cum îmi decorez apartamentul sau cum îmi petrec vacanțele.

Î.: Actorul prin însăși funcția sa acceptă o responsabilitate culturală. Care sînt, după părerea dumneavoastră, natura și limitele acestei responsabilități?

R.: Cred că este vorba de un grad de conștiință umană. Sînt filme pe care nu le voi face niciodată, cuvinte pe care nu le voi rosti nicicînd. Pentru nimic în lume nu voi accepta să joc, de pildă, în filme fasciste sau de exaltare a unor idei reacționare. Sînt momente în viață în care trebuie să știi exact ce trebuie să refuzi. E adevărat că am avut și șansa să nu joc în filme care să-mi displacă. Actorul e răspunzător, în parte, de opera în care apare, el trebuie să-și asume răspunderile care îi revin sau, dacă nu se simte în stare, să-și aleagă o altă meserie.

Identificarea cu personajul este cumplită. Multă vreme am interpretat roluri de femeie odioasă și ani de-a rîndul spectatorii mă recunoșteau numai în personaje feminine fatale, rele, care semănau ură și dezbinare. Spectatorii ne iau drept personajele pe care le interpretăm, și aici rezidă drama. Sînt actori care devin staruri numai pentru că au încarnat pe ecran astfel de specimene.

Î.: Cum ați devenit actriță? Sînteți pentru sau împotriva școlilor dramatice?

R.: Eu nu m-am format în conservator. Am devenit actriță ca majoritatea colegilor mei, adică am început să fac figurație, apoi să spun cîte un cuvînt, cîte o frază, o replică, și așa am învățat.

Î.: Ce părere aveți despre teoriile și experimentele lui Bertolt Brecht și Konstantin Stanislavski privitor la formarea și dirijarea actorului?

R.: Nu am citit teoriile acestor celebri pedagogi, dar am lucrat cu Brecht și îl respect. Asta nu mă împiedică însă să constat că și în Berliner-Ensemble există actori înzestrați și actori neînzestrați. Nimic nu este mai important decît experiența personală. Degeaba te urci pe scenă cu tratatul de teatru al lui Brecht în buzunar. Joci cum poți, cum simți, cum știi. Viața este cel mai bun instrument de lucru al actorului. Cu cît îmbătrînesc, cu atît îmi dau mai mult seama de acest adevăr. Azi trăiesc pe scenă mult mai autentic unele emoții pe care acum cîțiva ani mi-ar fi fost cu neputință să le redau. Între timp le-am învățat de la viață.

Î.: Actorul este un creator al rolului sau doar un instrument în mîinile regizorului?

R.: Depinde de regizor. În mîinile unui Clément sau Clouzot sîntem niște simple instrumente. Cu alții în schimb, putem fi considerați creatorii rolurilor noastre, pentru că sîntem lăsați să facem ce vrem... Uneori poți fi și instrument și creator. În general, rolurile mari nu le creăm noi, ele există în mintea regizorului și noi nu facem decît să le dăm viață, *să le interpretăm*. Noi venim cu fizicul, cu sensibilitatea potrivită personajului, iar regizorul le folosește după bunul său plac. De fapt, dacă mă gîndesc mai bine, nu sînt de acord nici cu termenul de instrument și nici cu acela de creator. Nici măcar Renoir nu reușea să obțină un rol bun de la un actor mediocru. Drept care, cred, că actorul trebuie să aducă... talentul. Cunoașteți desigur experiența de montaj a lui Kuleșov.

Î.: Actorul de comedie sfîrșește aproape întotdeauna prin a deveni și autorul și regizorul filmelor sale (de exemplu Charlie Chaplin, Jerry Lewis, Jacques Tati etc.). De ce?

R.: Poate pentru că e foarte greu să fii actor comic. Trebuie să ai un dar special, deosebit: să posezi tehnica mecanică a efectului. Dacă pînă la urmă comicii preferă să se regizeze singuri este pentru că au impresia că nimeni nu ar putea-o face în locul lor, pentru că doar ei pot crea efectul comic, fără a-l explica înainte.

Î.: Ce părere aveți despre cultul vedetei, despre „monștrii sacri“, despre miturile create de Greta Garbo, James Dean, Brigitte Bardot etc.?

R.: Nu mă deranjează deloc. N-am o părere specială. Atît doar că eu am fost prea comodă pentru a deveni un star.

Î.: Pentru motive, cel mai adesea economice, se întîmplă ca actorii să participe ca producători la realizarea unui film. Considerați că e un fenomen bun sau rău?

R.: Știu eu dacă e bine sau rău? Oricum avem mai multă libertate de acțiune:

a) În cazul în care tema e greu de impus producătorilor din diferite motive (de exemplu oportunitatea politică: în *Vrăjitoarele din Salem*, noi — Yves Montand și cu mine — am vrut să punem problema intoleranței și a torturii în momentul războiului din Algeria).

b) Dacă ne considerăm cei mai indicați pentru a deține primul rol. Este un orgoliu al actorului pe care, dacă și-l poate permite, de ce n-ar face-o?

c) În cazul actorilor comici, dar am răspuns mai sus la această întrebare.

Î: Care sînt proiectele dumneavoastră?

R.: Abia am terminat un film la Hollywood sub bagheta lui Stanley Kramer. În primăvara 1965, voi juca într-o adaptare a romanului lui Colette, *Chéri*, care va fi realizată de Tony Richardson. După *Drumul spre înalta societate*, englezii mă consideră puțin un fel de scînteie care a permis reînnoirea cinematografiei lor naționale. Nu mă refer numai la „tinerii furioși“ ci și la spectatori. Cred că tinerii realizatori trebuie lăsați să spună ce au de spus. Dumneavoastră nu sînteți de aceeași părere?

Interviu luat în exclusivitate pentru revistele: „Miroir du Cinéma“ și „Cinema“.

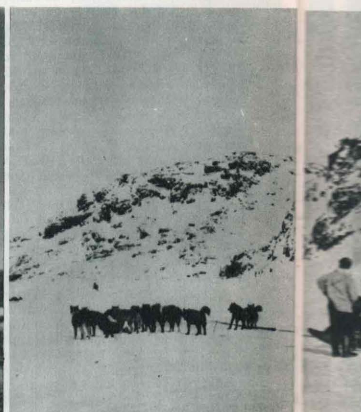
JERZY TOEPLITZ: Cele mai bune douăsprezece filme documentare din lume

NANUK ESCHIMOSUL









Filmul *Nanuk Eschimosul (Nanook of the North)*, în regia lui Robert Flaherty, a urcat pe ecranul cinematografului de premieră new-yorkez „Roxy" în ziua de 11 iunie a anului 1922. În partea a doua și principală a programului rula comedia *Băiatul bunicii (Grand-ma's Boy)* cu Harold Lloyd. Pentru spectatori, tocmai această comedie constituia atracția principală a spectacolului, în vreme ce povestirea din viața eschimoșilor era tratată ca un supliment, nici mai bun și nici mai rău decît cele obișnuite, necesar pentru a completa durata spectacolului. Acesta trebuia să țină trei ore și filmul lui Flaherty care dura 70 de minute își îndeplinea în felul acesta menirea. Iar faptul că era un fenomen neobișnuit și că aducea elemente noi în arta cinematografică, nu spunea nimănui nimic la acea dată, cu excepția unui număr restrîns de critici. Astăzi, după patruzeci și atîția de ani, nimeni nu și-ar permite să treacă *Băiatul bunicii* pe lista celor mai bune comedii ale tuturor timpurilor, în schimb *Nanuk Eschimosul* s-a clasat pe locul întîi la plebiscitul organizat în octombrie 1964 de către Festivalul de la Mannheim, cu privire la cele mai bune douăsprezece filme documentare din lume.

Premiera lui *Nanuk* a avut loc în anul 1922, dar marea aventură, al cărei rezultat final a fost apariția acestui film revelator și deschizător de drumuri, a început cu doisprezece ani mai devreme, în august 1910. La data aceea, coproprietarul și directorul firmei canadiene din Toronto „Mackenzie and Man" a hotărît să-l trimită pe tînărul Robert Flaherty, în vîrstă de 26 de ani, cu misiunea să cerceteze zăcămintele de fier, în insulele arhipelagului Nastapok, situat lîngă țărmurile răsăritene ale golfului Hudson (Hudson Bay). Cu trei ani mai tîrziu, în anul 1913, același sir William i-a propus lui Flaherty, care pleca într-una din repetatele sale călătorii spre regiunile arctice, să ia cu sine „acea invenție nouă și modernă" — un aparat de filmat. Călătorul a acceptat propunerea fără prea mare entuziasm, consemnînd în următoarele cuvinte un moment crucial — după cum se va vedea mai tîrziu — din viața sa: „Așadar am cumpărat un aparat de filmat, fără altă intenție decît aceea de a face cu ajutorul lui unele notări asupra cercetărilor mele. Călătoream spre o țară interesantă și urma să întîlnim oameni interesanți. Nici prin minte nu-mi trecea să fac un film pentru cinema. De altminteri, nu știam nimic despre cinematografie". Acest „nimic" constituia în felul său o rezervă tipică pentru acel „understatement" anglosaxon. Robert Flaherty, pregătindu-se pentru expediție, făcuse un curs de trei săptămîni la întreprinderile Kodak Eastman din Rochester, pentru a deprinde mînuirea aparatului de filmat.

Expediția proiectată s-a transformat într-o serie întreagă de expediții. Robert Flaherty, îndrăgostit de peisajul arctic și de oamenii Arcticei, a plecat de mai multe ori spre nordul îndepărtat. În vremea aceasta în lume se purta un război sîngeros. Dar numai ecouri slabe ale luptelor răzbăteau pînă în Golful Hudson și insulele Baffin. Experții firmei „Mackenzie and Man", recunoscînd meritele descoperirilor făcute de trimisul lor (minereul de fier se găsea acolo în cantități mari), au ajuns totuși la concluzia că exploatarea acelor zăcăminte era nerentabilă. Și apoi cine se mai gîndea la investiții serioase în timpul războiului? Minele existente satisfăceau necesitățile industriei de război. Ca unic rezultat concret al anilor petrecuți aproape de pol, Flaherty s-a ales cu un film de 70 000 de picioare, ceea ce însemna șaptesprezece ore și jumătate de proiecție. La Toronto, realizatorul s-a apucat să revadă și să monteze materialul adus. Are loc o catastrofă. Negativul ia foc de la un muc de țigară și rodul acestei munci îndelungate și dificile este mistuit de flăcări. Flaherty a încercat să stingă incendiul cu mîinile și a scăpat cu viață numai printr-o minune.

Negativul fusese într-adevăr distrus, dar rămăsese copia de lucru. Creatorul ei o prezentase de mai multe ori la New-York — la Asociația geografilor, la Clubul călătorilor și în cercuri de prieteni. Spectatorii se arătau cît se poate de binevoitori. Toți considerau filmul o mărturie despre greutățile întîmpinate și munca îndrăzneţului explorator. „Dar filmul nu era de loc ceea ce dorisem — scrie autorul în amintirile sale — nu avusesem intenția să mă arăt pe mine, ci pe innuiți-eschimoșii. Pe lîngă aceasta am vrut să-i prezint nu din punctul de vedere al observatorului, ci așa cum se vedeau ei înșiși. Atunci am înțeles că trebuie să mă apuc încă o dată de lucru și într-un mod cu totul diferit".

Organizarea unei noi expediții și înzestrarea ei în vederea nevoilor cinematografice nu era un lucru simplu. Unde să găsești un protec-







tor care să-ţi pună la dispoziţie mijloacele financiare corespunzătoare? Pe Sir William Mackenzie nu-l interesau astfel de expediţii. Aşa cum se întîmplă adeseori în viaţă, rezolvarea favorabilă a tuturor dificultăţilor s-a datorat unei simple întîmplări. La un cocteil oarecare, Flaherty l-a întîlnit pe căpitanul Thierry Mallett de la firma de blănuri „Revillon-Frères", iar acesta l-a prezentat coproprietarului imperiului de blănuri, lui „Big boss", Mr. John Revillon. Fraţii Revillon au găsit interesante proiectele călătorului-cineast. Un asemenea film ar fi putut constitui o excelentă reclamă pentru activitatea lor şi totodată un argument în concurenţa cu o altă forţă în domeniul blănurilor, cu asociaţia canadiană Hudson Bay Company. La 15 august 1920, expediţia lui Robert Flaherty, utilată nu numai cu un nou aparat de filmat dar şi cu aparate de laborator şi proiecţie, şi-a stabilit baza de operaţiuni în localitatea Port-Harrison, la cea mai nordică agenţie pentru cumpărarea de piei şi blănuri aparţinînd firmei „Revillon-Frères". Acesta a fost începutul filmului *Nanuk Eschimosul*.

Robert Flaherty s-a întors în Statele-Unite după doi ani, aducînd cu sine o povestire din viaţa eschimosului Nanuk, a familiei sale şi a tovarăşilor săi de vînătoare. Lupta cu foamea şi cu frigul, iată principalele elemente dramatice ale acestei relatări autentice despre munca, grijile şi bucuriile vieţii cotidiene într-o familie obişnuită de eschimoşi. Filmul nu folosea nici scene romantice care nu lipseau niciodată din filmele exotice hollywoodiene, nici nu ridica imnuri de laudă omului alb (citeşte negustor şi traper), care aduce băştinaşilor primitivi binefacerile civilizaţiei. Flaherty tratase activitatea reprezentanţilor firmei „Revillon-Frères" cu totul în treacăt, şi marcase numai prin cîteva scene scurte cumpărarea de blănuri la agenţia lor. În schimb, îşi îndreptase întreaga atenţie spre condiţiile de viaţă ale oamenilor care se străduiau să înfrunte forţele naturii. Lupta grea, cotidiană pentru dobîndirea hranei necesare familiei, iată impresia pe care o lasă şi şi astăzi filmul. În înregistrarea credincioasă, reală, cît se poate de autentică a imaginilor vieţii din nordul îndepărtat, trebuie căutată originalitatea şi totodată valoarea nepieritoare a filmului.

Pentru Flaherty — aşa cum scrie biograful său Arthur Calder Marshall — experienţa de viaţă cea mai importantă a fost nu căutarea zăcămintelor de fier şi nici activitatea artistică, ci descoperirea oamenilor care în tot timpul vieţii lor se învecinează atît de aproape cu moartea, încît ştiu să găsească forme neobişnuit de nobile pentru prevenirea ei. O adîncă dragoste caracterizează atitudinea creatorului faţă de eroii săi. Ar putea părea un paradox, dar este un fapt bine cunoscut că Flaherty a învăţat de la eroii săi că artă înseamnă să relevi frumosul conţinut în realitate: în oameni şi în viaţă. S-ar cuveni poate să adăugăm — în viaţa şi în oamenii nealteraţi de civilizaţia tehnică, priviţi în lumina idealizată a nobleţei primitive, de tipul personajelor lui Jean-Jacques Rousseau.

Folosind tocmai aceste metode de descoperire a frumosului existent în natură, Robert Flaherty a fost numit pe drept cuvînt tatăl filmului documentar în forma lui pură, sublimată. Lucrul acesta a fost cu putinţă, pentru că pe el l-au caracterizat dragostea şi modestia, poate chiar umilinţa. Niciodată nu şi-a permis să-i înveţe sau să-i educe pe eroii săi. Întotdeauna el s-a pliat voinţei oamenilor pe care i-a prezentat pe ecran.

Eschimoşii care apar în *Nanuk* îşi spun în propria lor limbă — innuit, ceea ce înseamnă în traducere — noi, oamenii. În afara lor, ei nu cunosc alţi oameni. Albul este pentru ei o făptură tot atît de exotică ca pentru un londonez sau parizian un locuitor din Marte. Pe indienii-piei roşii, cu care se întîlnesc din cînd în cînd, nici nu-i consideră măcar drept reprezentanţi ai speciei umane. Innuiţii consideră că lumea începe şi sfîrşeşte cu ei. Tot ceea ce se petrece dincolo de Cercul Polar, dincolo de întinsurile albe de zăpadă — ţine de domeniul basmului, e un produs al imaginaţiei.

Robert Flaherty descrie în mod impresionant felul în care şi-a luat rămas bun de la Nanuk. Eschimosul nu putea înţelege cu ce scop a fost turnat filmul şi ce sens avea să fie arătate altor oameni colibele lor de zăpadă şi vînătoarea de morse. Astea sînt doar lucruri dintre cele mai obişnuite, binecunoscute tuturor, în toată lumea! Nanuk asculta cu evidentă neîncredere explicaţiile regizorului cum că filmul va fi prezentat în cinematografe, mari, vizitate zilnic de mii de spectatori. Se ştie doar că nu există case mai mari decît un „iglu" eschimos. Iar atunci cînd Flaherty a plecat spre sud, eroul filmului era uimit că făptura aceea albă — Cablunac — părăseşte lumea.

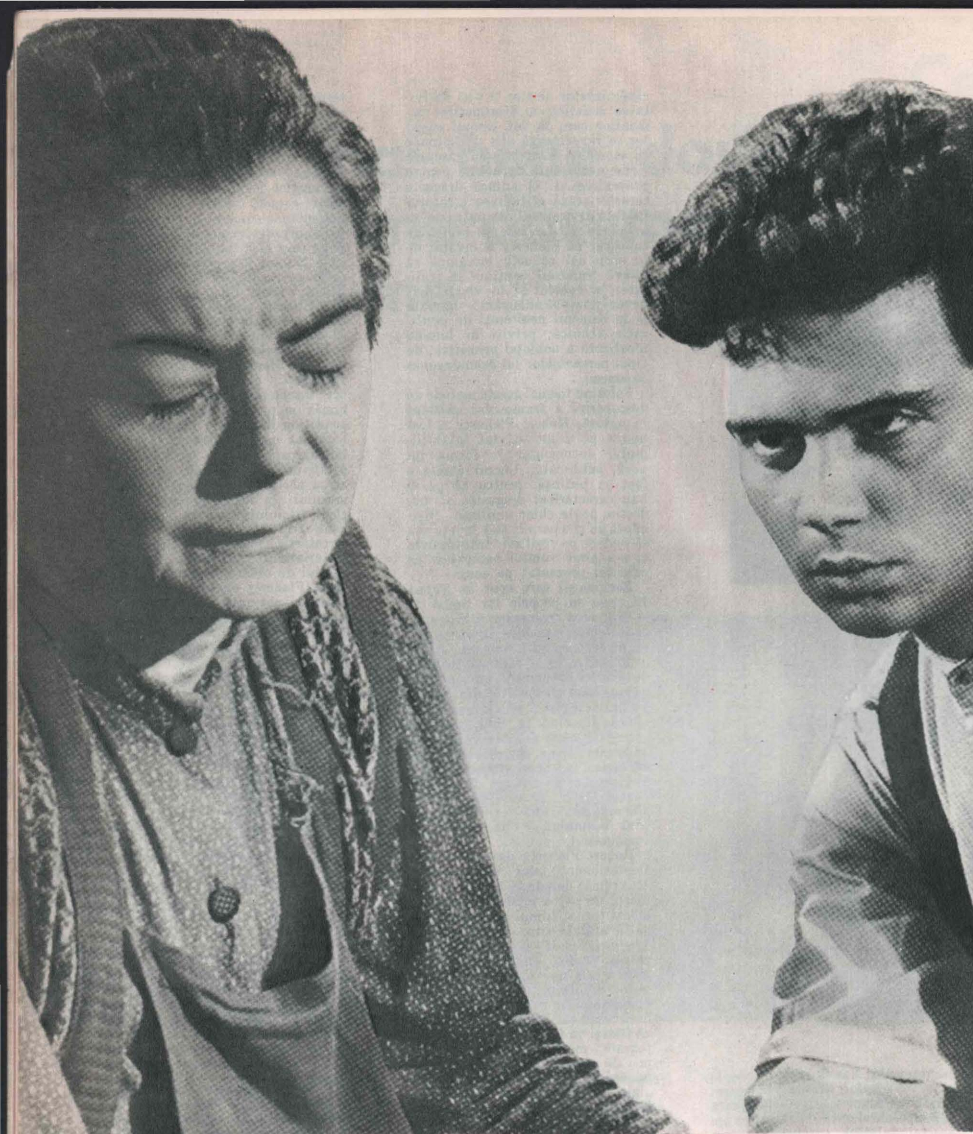
Doi ani după terminarea filmului, Flaherty a aflat despre moartea eroului său, curajosul Nanuk. Murise de foame în timpul unei vînători de reni. La acea dată, filmul rula şi în ţările în care trebuia să i se explice publicului că albul care acoperea ecranul era un fenomen natural ciudat, numit zăpadă.

Ar fi greşit să reducem valoarea filmului *Nanuk* numai la momente de natură artistică, emoţională. Astăzi, în perspectiva anilor, apare limpede că Robert Flaherty a fost pionierul filmului ştiinţific-sociologic, că a creat o şcoală care a găsit adepţi şi discipoli în toate ţările lumii. Evident, fără să o ştie, totuşi cu cele mai bune rezultate practice, a introdus în munca cinematografică binecunoscuta şi încercata metodă a cercetărilor sociologice numită şi metoda observaţiei cu participare. Ea constă în aceea că observarea fenomenului este efectuată de către o persoană care participă pe picior de egalitate cu alţi „actori" la procesul de cercetare. Sistemul observaţiei cu participare duce la aceea că cercetătorul dispune de capacitatea unei empatii, ceea ce înseamnă că are posibilitatea să fie introdus într-un mediu cultural străin, într-o modalitate străină de a privi lumea.

Corespondentul acestei metode sociologice a observaţiei cu participare este în creaţia cinematografică metoda camerei cu participare, aşa cum a descris-o Luc de Heutsch şi pe care fără îndoială a descoperit-o Robert Flaherty. El i-a deprins pe eschimoşi cu aparatul de filmat, a făcut din el un instrument de utilitate zilnică şi a dobîndit astfel rezultate neobişnuite pentru că sînt şi autentice şi precise.

În *Nanuk* — după cum scrie Luc de Heutsch — apar actori voluntari care, fără artificii ori înşelăciune, îşi prezintă de bunăvoie propria lor viaţă, „leur condition humaine". Flaherty dialoghează cu ei, colaborează cu ei îndeaproape şi, în felul acesta, printr-un efort comun, apare pe ecran portretul sociologic al eschimosului. În însuşi procesul realizării filmului apar în mod limpede trei etape, aceleaşi ca în cercetările sociologului: observarea materialului, adoptarea cercetătorului de către obiectele în observaţie (Flaherty devine unul dintre locuitorii obişnuiţi ai nordului îndepărtat şi încetează să mai fie un exotic venit din altă lume) şi, în sfîrşit, instituirea dialogului între cei care observă şi cei care sînt observaţi. Filmul devine în felul acesta nu numai o relatare, o descriere, dar în acelaşi timp o punte de legătură între cei descrişi şi lumea exterioară. Asta şi intenţionase Flaherty: să stîrnească interesul milioanelor de spectatori pentru lumea îndepărtată, necunoscută şi totodată atît de umană şi de nobilă a nordului îngheţat.

Toate acestea le ştim astăzi, după patruzeci de ani din ziua premierei. Cînd a apărut *Nanuk* pe ecran, în Statele Unite nu exista o critică mai serioasă. Recenzenţii expediaseră filmul în cîteva cuvinte, de cele mai multe ori laudative. Singura excepţie a constituit-o criticul şi dramaturgul Robert E. Sherwood care scria următoarele despre filmul lui Flaherty în articolul său intitulat „Cele mai bune filme din stagiunea 1922—1923": „În stagiunea trecută au fost puţine surprize, puţine stele revelatoare şi puţini regizori cu reputaţie bine stabilită. *Nanuk* e singura excepţie demnă de a fi amintită. A luat naştere din nişte surse necunoscute pînă acum (căci cine a auzit în lumea filmului despre producătorii Revillon-Frères? — N.n.) şi e cu totul originală ca formă de expresie. Au existat numeroase filme de călătorii, foarte bune, multe scenarii excelente, dar a apărut un singur film care poate fi numit cu adevărat mare. Este vorba de *Nanuk Eschimosul*. Nu poate fi închipuită o listă cuprinzînd cele mai bune filme ale anului în curs sau ale anilor reprezentînd scurta istorie a cinematografiei, din cuprinsul căreia să lipsească *Nanuk*. O listă fără filmul lui Flaherty ar fi incompletă. Aveam de-a face cu o dramă care produce o impresie mult mai puternică decît toate dramele născocite, pentru că este o dramă adevărată. Nanuk nu a fost un actor care joacă un rol şi pe care-l uiţi în clipa cînd interpretul îşi schimbă masca. El însuşi a fost un eschimos care lupta să-şi menţină viaţa. Nordul nu era produsul mecanic al unor maşini care stîrnesc vîrtejuri de vînt şi zăpezi de hîrtie. Era nordul adevărat, crud şi de o forţă uriaşă." După patruzeci de ani cuvintele lui Robert E. Sherwood nu şi-au pierdut actualitatea.



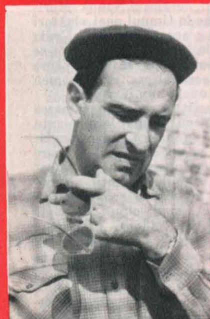
Moment dramatic din filmul *America, America*: despărțirea lui Stavros de mama sa.

elia kazan

Una din personalitățile cele mai marcante ale lumii teatrului și cinematografului american din ultimii 20 de ani, rămîne fără îndoială realizatorul-scenarist și producător Elia Kazan. Dacă esențialul muncii sale s-a axat întotdeauna pe teatru, anul 1944 l-a pus pentru întîia oară în contact direct cu filmul.

Anii de ucenicie și i-a făcut ca regizor al unui teatru avangardist de comedie din New York. Și-a continuat această activitate și după război cînd, împreună cu Lee Stras-

ÎNTÎLNIRE CU MATE RELJA ȘI HERMINA PIPINICI



Mate Relja



Hermina Pipinici

Intim și primitor, salonul verde al hotelului „Athénée Palace" a oferit nu demult cadrul propice unui amical schimb de opinii și impresii între cei doi delegați ai cinematografiei din R.S.F. Iugoslavia — regizorul Mate Relja și actrița Hermina Pipinici, care și-au prezentat în premieră la București filmul *Drum periculos*, și reprezentanții presei bucureștene.

Asistasem cu toții în ajun, în cadrul galei filmului din R.S.F. Iugoslavia, la reprezentarea filmului *Drum periculos*. Discuția s-a angajat deci firesc pe tema experienței de muncă la această operă premiată la Festivalul filmelor pentru copii de la Veneția.

„Deși lucrat cu copii, filmul nostru își propune pe lîngă fabulația simplă să discute o seamă de idei artistice menite să satisfacă și exigența spectatorului adult. N-am vrut să facem un film *poetic* — preocuparea noastră primordială a fost *autenticitatea* — dar dacă există momente care degajă poezie, ele sînt rezultatul preocupării pentru adevăr care, surprins la sursă, generează adeseori poezie" — a arătat regizorul Relja.

Considerații interesante s-au mai făcut asupra modului în care — filmînd pe un teritoriu cu o rază de cel mult 30 de km

berg, actor şi profesor de artă dramatică, a fondat şi condus secţia experimentală de la Actor's Studio. De curînd i s-a încredinţat un teatru recent înfiinţat numit Centrul cultural Rockefeller din New York.

Se poate spune despre Kazan că este un om de teatru care a descoperit şi format un mare număr de artişti de talent pe care a ştiut să-i orienteze spre cariera cinematografică. Printre aceştia îi amintim pe Marlon Brando, Paul Newman, Eli Wallach şi Carroll Baker, fără a mai vorbi de James Dean, idolul tinerilor americani, a cărui moarte prematură a pus capăt unei cariere cinematografice care se anunţa din cele mai strălucite.

Elia Kazan aparţine acelui număr restrîns de regizori americani a căror existenţă nu se leagă de Hollywood şi care în consecinţă îşi pot alege cu grijă subiectele filmelor.

În primii ani de după război, Kazan a dat dovadă de mult curaj, abordînd în filmele *Boomerang* (1947), *Gentleman's agreement* (1948), *Pinky* (1949), problemele foarte spinoase ale apărării drepturilor civile fundamentale şi mai ales ale discriminării rasiale. Mai tîrziu, împreună cu prietenul său, scriitorul şi scenaristul american Budd Schulberg, el a aruncat o privire critică asupra culiselor fericitei vieţi americane *(On the Waterfront* şi *A man in the crowd)*. Dintre adaptările după opere literare şi dramatice, menţionăm romanul lui Steinbeck *The East of Eden* (1955), în care realizatorul a fost atras în deosebi de soluţionarea dramatică a relaţiilor de familie şi a conflictelor generaţiilor dominate de prejudecăţi religioase. În transpunerea dramelor lui Tennessee Williams *Un tramvai numit dorinţă* (1951) şi *Baby Doll* (1956), el s-a aplecat cu acelaşi interes, niciodată dezminţit, asupra caracterelor umane tulburate de vicisitudinile societăţii în care erau nevoite să trăiască. Şi, în sfîrşit, încununarea carierei sale o reprezintă ultimul său film *America, America*, într-o oarecare măsură profesiunea sa de credinţă în viaţă. El intenţionează să lărgească cadrul acestui film, transpunîndu-l într-o trilogie, în care cele două părţi care vor mai urma să povestească aventurile tînărului Stavros ajuns în America, şi etapele prin care va trebui să treacă înainte de a ajunge la o situaţie mulţumitoare.

★

Elia Kazan a venit la Karlovy Vary pentru a prezenta acest film în afara competiţiei *(America, America* este deţinătorul unui Mare Premiu la Festivalul internaţional de la San Sebastian). Din puţinele ore pe care le-a petrecut realizatorul la Karlovy Vary, i-am răpit cîteva clipe pentru a-i pune unele întrebări.

— *Ne puteţi vorbi puţin despre biografia dumneavoastră atît de interesantă?*

— Sînt grec dar m-am născut la Istanbul. Familia mea a emigrat în Statele Unite cînd eu n-aveam decît 4 ani. Mi-am făcut studiile la New York iar mai apoi le-am continuat la Universitatea din Harvard.

— *Aveţi o pregătire specială pentru teatru sau film?*

— Nu, adică n-am învăţat cu nici un fel de profesor. Am venit spre teatru împins de un elan pe care nu mă pricep să vi-l explic ştiinţificeşte. Probabil că am şi puţin din ceea ce în mod obişnuit numim talent...

— *Preferaţi teatrul sau filmul?*

— Îmi împart viaţa între amîndouă şi în tot timpul carierei mele am procedat la fel. Evident, filmul îmi răpeşte mult mai multă vreme pentru că îmi place să pregătesc cu multă minuţiozitate fiecare amănunt, îmi scriu singur scenariile, mă ocup de producţie, montaj şi de toate celelalte operaţii pe care le necesită finisarea lui. Teatrul este mai clement, mă oboseşte mai puţin.

— *Cîte filme aţi turnat pînă în prezent?*

— 15, dintre care jumătate le-am semnat şi ca producător.

— *Cu multe satisfacţii?*

— Depinde la ce soi de satisfacţii vă referiţi. Pînă acum am obţinut două „Oscaruri" pentru *On the Waterfront* şi pentru *Gentleman's Agreement*. Mă interesează însă mai mult succesul de public.

— *Şi America, America?*

— ... este istoria unei familii, mai precis cea a familiei unchiului meu. Nu, nu este vorba de propria-mi biografie cum au fost mulţi tentaţi să o creadă. Este adevărat însă că filmul — la care am început să mă gîndesc abia după moartea tatălui meu — este inspirat dintr-un volum autobiografic pe care l-am publicat mai de mult.

— *În comparaţie cu celelalte filme ale dumneavoastră, această cronică de familie aparţine unui stil cu totul diferit de tot ce aţi făcut pînă acum.*

— Este adevărat. Mă simt însă foarte atras de astfel de cronici de familie pe care eu le găsesc de-a dreptul pasionante. Povestea unchiului meu se bazează pe note, documente, anecdote, amintiri pe care eu le-am adunat şi care au constituit în primul rînd materialul care m-a ajutat la elaborarea cărţii şi abia mai tîrziu, după cum v-am spus, m-am gîndit şi la film. Acum intenţionez să merg mai departe, să scot mai mult din această poveste.

— *Care va fi viitorul dumneavoastră film?*

— Din nou cronica unei familii la care am şi început să lucrez.

Rodica LIPATTI

— s-a creat o ambianţă specifică fiecăreia din cele patru ţări (Germania, Cehoslovacia, Austria şi Iugoslavia), străbătute de cei doi mici eroi în odiseea lor spre casă, cît şi asupra dificultăţilor proprii muncii cu actori-copii şi cu animale — domeniu în care filmul în cauză înregistra un evident succes.

Pe Hermina Pipinici o cunoşteam din cîteva scurte apariţii în filmele *Violenţă în piaţă* şi *A fost chemată şi clasa a cincea*. Arta cu care în *Drum periculos* izbutise să facă dintr-un rol de mică întindere — acela al femeii ce şi-a pierdut familia în dezastrul de la Lidice, — un adevărat recital de tragedie condensată, ne-a suscitat interesul pentru cariera acestei înzestrate actriţe. La cererea ziariştilor, Hermina Pipinici a evocat principalele etape ale drumului ei artistic, dintre care notăm colaborarea ei cu unii din cei mai de vază regizori italieni, ca Giuseppe de Santis *(O şosea lungă de un an)* sau Alberto Lattuada *(Stepa)*.

Discuţiile purtate în continuare au atins subiecte de interes comun pentru cinematografiile ambelor ţări. Fie că era vorba despre problemele scenariului pe temă contemporană sau despre raportul dintre cantitate şi calitate.

E. R.







(1) Hermina Pipinici interpretă a peste 20 de roluri în diferite filme este şi o cunoscută vedetă a televiziunii iugoslave. Împreună cu Relja Basic într-o teledramă.

(2) Augusta din „Spada Romei", producţie italiană a regizorului Guido Malatesta este interpretată de actriţa iugoslavă Hermina Pipinici.

(3) Pe aerodromul din Cairo se întîlneşte cu actriţa Heand Roston, o Marilyn Monroe a Egiptului.









Călătorie în jurul lumii

Cea mai recentă ecranizare după Nuşici, a fost realizată de regizoarea iugoslavă Soja Jovanovici. Aventurile provincialei care, într-o bună zi, se hotărăşte să facă o călătorie în jurul lumii, sînt relatate într-un mod neaşteptat: ele sînt fragmentate în nouă tablouri, care o prezintă pe eroină şi pe prietenul ei — „Omul cu un picior" — în diversele obiective ale peregrinării lor — în vestul sălbatic, Persia, Ungaria sau în tîrguşorul natal. Aceste nouă secvenţe sînt unite prin inscripţii moderne şi cartoane desenate de faimosul Dusan Vukotici. Alte nume cunoscute care-şi aduc contribuţia la reuşita acestei călătorii la care nu visează numai micuţele provinciale: Olivera Markovici, Rade Markovici şi Miodrag Petrovici — Ckalja.





Greta Garbo revine pe ecrane! anunță revistele de specialitate. De 23 de ani această știre apare periodic pentru a fi cu regularitate dezmințită. „Cel mai mare star al tuturor timpurilor", cum o numește Orson Welles, „sfinxul" care a uluit milioanele de spectatori prin hotărîrea unică de a se retrage în plină frumusețe și glorie, prizonieră a propriului său mit, continuă să aibă pentru toți acest chip, pe care istoria cinematografului îl denumește divin".



Richard Burton a îmbrăcat sutana preoțească. Pentru a treia oară, de altfel, anul acesta: a fost arhiepiscop de Canterbury în *Becket*, apoi pastorul alcoolic din *Nopțile Iguanei*. În *Sandpiper* care se turnează acum în Franța, Burton interpretează rolul unui pastor cu principii foarte severe care se îndrăgostește și este iubit de o ciudată pictoriță (Liz Taylor). Regia o semnează Vincente Minnelli.



Sophia Loren este suprasolicitată în noua stagiune. Momentan, turnează *Lady L.* E un film cu trei personaje principale: ea — o aventurieră extravagantă (Sophia Loren). El: un ciudat Robin Hood al timpurilor moderne (Paul Newman) și un excentric aristocrat britanic care nu șovăie să se căsătorească cu frumoasa aventurieră (David Niven).



Mary Rose. Acest nume suav este titlul noului „thriller" pe care îl pregătește Alfred Hitchcock. „E vorba — spune Hitch — de o tînără care a fost răpită de niște forțe supranaturale. Cînd revine acasă, 25 de ani mai tîrziu (ea e tot tînără și frumoasă) regăsește un soț în vîrstă. Ce poate fi mai oribil?"

— Nimic, decît poate filmul — ripostează revista engleză „Films and Filming".



Ne obișnuisem ca ultimile știri despre Jana Brejchova să ne anunțe că joacă într-un film semnat de soțul ei, regizorul vest-german Kurt Hoffmann. Anul 1964 le-a adus două premiere comune: *Castelul din Gripsholm* și *Casa de pe strada Kaprova*. Filmul pe care îl turnează acum... *Și al cincilea cavaler este Moartea*, poartă un alt gir, al cehului Zbynek Brynych. Să nu uităm însă că Brynych e regizorul care a descoperit-o și căruia îi datorează debutul în *O romanță*.



Margarita Volodina, energica femeie-comisar din *Tragedia optimistă* are în ecranizarea lui Samsonov după *Trei surori*, rolul Mașei, sora mijlocie condamnată să trăiască o viață lipsită de interes și de perspective. Iat-o pe Mașa, „această femeie magnifică, minunată" — cum o numește Cehov, în interpretarea Volodinei.



Daniela Rocca. Am văzut-o într-un singur film, dar cine nu și-o amintește pe soția lui Féfé din *Divorț italian?* Filmul *Ziua răzbunării* (regizor Zinnemann) care descrie urmărirea unui revoluționar spaniol întors pe ascuns în țară (Gregory Peck) de către un polițist (Anthony Quinn) a prilejuit un mare scandal în Spania din cauza... Danielei Rocca. Aceasta susține rolul frumoasei întreținute a polițistului care ia șperț în numele lui. Că polițistul respectiv e un asasin — treacă-meargă. Că e un imoral — nu-i nimic. Dar să fie acuzat de luare de mită — ah, nu, asta-i prea de tot — pare să spună cenzura spaniolă. Și a interzis filmul.



Belmondo e alături de Geraldine Chaplin cap de afiș al filmului *Într-o bună dimineață de vară*. Excelentă notă pentru „Bebel" faptul că marele Chaplin a acceptat ca fiica lui să-și facă debutul cinematografic alături de el.



3 1/2. Nu e vorba de un nou titlu de film à la Felini, ci de fișa filmografică a Galinei Polskih. Studentă la Institutul de Cinematografie. 3 ani de actorie — 3 filme plus un scurt metraj pentru TV. „Jumătatea" de film, *Scara*, a obținut premiul „Nimfa de Aur" la Festivalul Internațional de la Monte Carlo. *Cîinele sălbatic Dingo*, și el un Mare Premiu — „Leul de Aur" la Veneția în 1962. Iar *Mă plimb prin Moscova* — o mențiune specială la Cannes '64. Acum termină un alt film de la care se așteaptă mult: *A fost odată un moș și o babă* (regizor: Ciuhrai).



Alain Delon a trecut oceanul pentru a interpreta rolul principal din *A fost un hoț*. Titlul și partenera (cunoscuta dansatoare Ann Margret) te pot face să crezi că e vorba de un suspense în ritm de jazz. Dar Henri Verneuil, scenaristul, atrage atenția că e o puternică dramă psihologică, ai cărei eroi sînt un fost ocnaș care vrea să devină om cinstit și soția sa care și-a pierdut încrederea în el.



Steve Mc Queen revine la rolurile „tari" care i-au adus celebritatea, după o scurtă incursiune în mica melodramă. (Ne referim la *Dragoste cu un adevărat străin*.) Titlul noului său film: *The Cincinnati Kid (Puștiul din Cincinnati.)* Locul acțiunii: jungla jucătorilor de profesie. Intriga: lupta pe viață și pe moarte dintre regele tripourilor și un tînăr care încearcă să-i ia locul. Partener: marele Spencer Tracy.



Un recital Monica Vitti: noul ei film *Străină la Paris* la care lucrează cu... nu mai puțin de cinci mari regizori — italienii Luchino Visconti și, desigur, Antonioni, americanul Joseph Losey, francezul Jean-Luc Godard și finlandezul Jörn Donner. 5 regizori, 5 episoade, 5 povești de dragoste — tratate într-o manieră umoristică și filmate color. Alți factori originali ai acestui film neobișnuit: poveștile de dragoste vor acoperi o perioadă de un secol — de la 1890 la 1990. Antonioni și-a ales anul 1990.

INFORMAȚII

● Să fie oare o întîmplare? Fără îndoială că nu. Mai degrabă indiciul unei certe nostalgii, care îi determină pe actori, regizori, producători să reia subiecte vechi sau să-și aleagă drept parteneri pe tovarășii vechilor succese. Iată cîteva exemple:

● Rita Hayworth își va regăsi partenerul din *Gilda* (1946), Glenn Ford, în noul ei film *The money trap (Cursa pentru bani)*.

● Joan Crawford își va regăsi partenerul din *O femeie diabolică* (1954), John Ireland, în noul film *Am văzut ce ai făcut*.

● Lucile Ball își va regăsi scenaristul din celebrul său film *Strada mare* (1943), Leonard Spiegelgass, care a scris acum pentru ea *Suprapopulație*.

● *Furtul din trenul express*, western realizat în 1903, va fi turnat din nou de Spencer Bennet. Unul din interpreții primei versiuni, Billy Anderson, va juca și în actuala producție.

● Dakar. Între 17 decembrie 1965 și 6 ianuarie 1966 va avea loc Festivalul artei negre, la care vor participa artiști din lumea întreagă — America, Africa, Antile. Vor fi decernate premii celor mai buni artiști din toate genurile. Cinematografia va fi evident și ea prezentă, iar filmele participante vor fi proiectate într-o sală foarte elegantă de peste 1.500 locuri.

● Stanley Kramer a terminat nu de mult filmul intitulat *Vaporul nebunilor*, după best-sellerul Katherinei A. Porter. Spicuim cîteva nume de pe „lista pasagerilor" acestui ciudat transatlantic: Simone Signoret, Oskar Werner, Elisabeth Ashley, dansatorul Jose Greco.

● Regizorul Geza Radvanyi transpune pe ecran celebrul roman *Coliba unchiului Tom*. O distribuție internațională pare că va adăuga și un succes cinematografic răsunătorului ecou pe care l-a avut cartea în sînul cititorilor din lumea întreagă. Pe fundalul unei balade interpretate de cîntăreața franceză Juliette Gréco, vor evolua actori cunoscuți ca Mylène Demongeot, Ella Fitzgerald, O.W. Fischer, Herbert Lomm, Eleonora Rossi-Drago.

● În studiourile de lung metraj de la Sofia, se turnează *Parola*, o realizare a lui Piotr Vasiliev. Scenariul semnat de Stanka Gurova povestește despre primejdiile prin care e nevoit să treacă un membru al rezistenței bulgare împotriva fasciștilor, pentru a putea furniza arme și muniții partizanilor.

● Aceleași studiouri au întreprins producerea mai multor filme printre care *Lupoaica*, o realizare de Ranghel Valtsanov, după un scenariu de Haim Oliver, care are ca temă reeducarea tinerelor fete, și *Vula*, un film despre rezistență turnat de regizorul Nikolai Korahov după un scenariu propriu.

● După ce a propus lui El Cordobes și lui Alain Delon rolul lui Cervantes în filmul despre viața marelui scriitor spaniol, realizatorul american King Vidor s-a hotărît în sfîrșit pentru Nino Castelnuovo (interpretul lui Guy din *Umbrelele din Cherbourg*). Rolul piratului care-l capturează pe Cervantes a fost încredințat lui Anthony Quinn. Nici o interpretă feminină nu a fost desemnată. Se pare însă că Vidor oscilează între Claudia Cardinale, Kim Novak și Ava Gardner.

● În octombrie 1958, Televiziunea poloneză a transmis pentru prima dată programul intitulat „O după amiază a domnilor în vîrstă". Acest program a stat la baza seriei „Cabaretul domnilor în vîrstă", unul din spectacolele cele mai originale emise de televiziunea din Varșovia. La aceste spectacole — devenite foarte populare, cu cîntece celebre reluate mai apoi la radio și imprimate pe discuri — și-au dat concursul cei mai renumiți actori și cîntăreți polonezi. *Căldura* este versiunea lor cinematografică a cărei intrigă se apropie mult de una din emisiunile radiofonice create de Przybora și Wasowski, inițiatorii „Cabaretului pentru domnii mai în vîrstă".

Regizorul transpunerii pe ecran, Kazimierz Kutz, a căutat totuși să dea filmului un aspect nou, diferit de spectacolul de la care s-a pornit. Și se pare că a reușit. Pelicula abundă în tot soiul de situații foarte originale, astfel încît *Căldura* este considerată de critica poloneză ca o comedie-gag foarte reușită, acesta fiind un gen foarte dificil și mai degrabă evitat în cinematografia contemporană.



CHARLIE CHAPLIN

despre sine însuşi

Memoriile lui Chaplin au stîrnit rumoare printre sutele de mii de cititori din cele nouă ţări în care cartea a apărut simultan. Unii au citit-o avizi de amănuntul senzaţional, alţii, dornici să afle reţeta unei formidabile reuşite, alţii, pur şi simplu, să mai parcurgă o biografie celebră. Numai că *Autobiografia* lui Chaplin nu este senzaţională, nu dă reţete şi nici nu înscrie o pagină unică în literatura biografică. De aproape patruzeci de ani, zeci de cercetători, cronicari, ziarişti, din toate colţurile lumii s-au încumetat să pună ordine şi să aducă în lumină viaţa nemaipomenită de succese şi jigniri, de îndoială şi certitudine a acestui comic inepuizabil.

Astfel încît doar puţine amănunte inedite aduce cartea „*My Autobiography*". Ea nu este nici măcar revăzută de o pană măiastră sau meşteră în a da o întorsătură suplă unor întîmplări arhicunoscute. Şi totuşi, cartea se citeşte fără întrerupere. Iar cititorul, fără să-şi dea seama, o parcurge cu un zîmbet în colţul gurii, puţin amar, cu ochii umeziţi de o continuă şi tandră duioşie.

AMINTIRI SCUMPE

Acum cînd drumurile gloriei se înmănunchiază apoteotic deasupra vieţii lui Charlot — şi nu la capătul ei — într-o punte de aur, mai înaltă decît podul Westminster — care străjuieşte cartea, memento împietrit, în revenirile cuceritorului în Londra copilăriei sale — peste frămîntările, dramele şi succesele acestei vieţi zbuciumate se aşterne încet, încet liniştea. Nu liniştea obosită, lîncedă a capitulării, ci liniştea unei mari împliniri.

„Londra în vremea aceea era un oraş liniştit. Ritmul său era lent, chiar şi tramvaiele trase de cai pe Westminster Bridge Road mergeau calm şi, fără să se grăbească, făceau cale întoarsă pe o placă turnantă la capăt, nu departe de pod. În vremea cînd mamei îi mergea bine locuiam şi noi pe Bridge Road. Atmosfera era veselă şi îngăduitoare, cu magazine atrăgătoare, cu restaurante şi music-halluri. Magazinul de fructe din colţ, din faţa podului, era o galaxie de culori, cu piramidele sale de portocale, de mere, de pere şi de banane îngrijit expuse în vitrină, contrastînd cu cenuşiul solemn al Parlamentului, drept pe celălalt mal al Tamisei.

Acolo era Londra copilăriei mele, Londra visurilor şi a deziluziilor mele: îmi amintesc de Lambeth primăvara, de mărunte incidente şi amănunte fără importanţă, de plimbări cu mama pe imperiala omnibuzului cu cai, de unde încercam să ating în trecere tufele de liliac; de nenumărate tichete de toate culorile, portocalii, albastre, roz şi verzi care împestriţau trotuarul la staţiile de tramvai şi de omnibuz, de florăresele rotofeie la colţul lui Westminster Bridge, confecţionînd bucheţele vesele, cu degetele lor îndemînatice aranjînd poleiala şi feriga tremurătoare; îmi amintesc parfumul umed al trandafirilor proaspăt stropiţi care mă învăluiau într-o vagă tristeţe, de duminicile melancolice şi de părinţi cu obrazul palid, cu copiii lor care învîrteau morişti de vînt şi baloane colorate pe podul Westminster şi de asemenea de micile vaporaşe care-şi aplecau încetişor coşurile ca să alunece pe dedesubt. Cred că sufletul meu e făcut din toate aceste amănunte".

O scriitoare i-a spus lui Charlot: „Sper că veţi avea curajul să spuneţi adevărul".

Curaj nu este cuvîntul potrivit. Charlot profesează o adevărată voluptate a adevărului, fie că este vorba de originile sale modeste, de pasiunile ori de opiniile sale politice. Totul este tăiat cu o pînză subţire de diamant, pînă la limită, dur, necruţător, chiar cu o oarecare cruzime.

„Bunica era pe jumătate ţigancă. Ea era ruşinea familiei. Se lăuda totuşi că familia ei a plătit întotdeauna locaţiunea oriunde poposeau şatrele. Se numea Smith pe numele ei de fată. Păstrez despre ea amintirea unei micuţe bătrîne vioaie şi care mă primea întotdeauna cu efuziune şi îmi vorbea ca unui copilaş. A murit cînd eu încă nu împlinisem 6 ani. Se despărţise de bunicul pentru motive care nici el nici ea nu voiau să le mărturisească. Dar, după spusele mătuşii Kate se pare că a existat o poveste cu un menaj în trei şi bunicul a surprins-o cu un amant. A judeca morala familiei noastre după criteriile obişnuite ar însemna a comite o greşeală la fel de gravă ca şi cînd ai scufunda un termometru în apă clocotită. Cu o asemenea ereditate cele două fete drăguţe ale cîrpaciului nu întîrziară să plece de acasă, atrase de scenă".

Acest „curaj de a spune adevărul" degenerează adesea într-o indiscreţie de care Chaplin — scriitorul — l-ar fi putut scuti pe Charlot. Dar bizară în această carte este tocmai detaşarea cu care autorul vorbeşte despre eroul său, fără cruţare, ca de un străin. Întîmplările petrecute de mult, devin întîmplările altcuiva, iar „cel care a fost cîndva de faţă", martorul obiectiv, forează prin ani, prevăzut cu un filtru ultraselectiv, în contul memoriei sale afective.

Nu tot astfel se poartă Chaplin-autorul de astă dată, cînd este vorba de viaţa sa sentimentală. Răspunzînd aceleiaşi scriitoare care îl incita la a spune adevărul, Charlot nu înţelege pentru ce, „fără îndoială oamenii aşteaptă să găsească într-o autobiografie o dizertaţie a autorului despre libido... După părerea mea aceasta nu aduce elemente care să permită înţelegerea ori lămurirea unui caracter. Contrar lui Freud, eu nu cred că sexualitatea constituie elementul cel mai important al comportării omului. Frigul, foamea şi ruşinea sărăciei sînt mai susceptibile să afecteze psihologia cuiva".

În afară de cîteva întîmplări — în care Charlot îi împrumută biografului său o anume notă de umor, fără a face uz de prea multă picanterie — dintre multele amurete, legături ori mici pasiuni pasagere, merită a fi menţionate cele două iubiri: aceea, chiar dacă tîrzie, imensă, întreagă, definitivă pentru soţia sa Oona, cealaltă, o suavă dragoste de tinereţe pentru Hetty Kelly.

„Ajunsesem la vîrsta dificilă şi ingrată a adolescenţei şi încercam aceleaşi sentimente ca orice băiat între 16 şi 18 ani. Aveam un cult pentru îndrăzneală şi melodramă, eram un visător gata oricînd să vărs o lacrimă, spumegam împotriva vieţii, evident, adorînd-o. Pe scurt, spiritul meu era încă în crisalidă, de unde se ivea în salturi subite de maturitate.

... La 16 ani imaginea mea despre idilă mi-a fost inspirată de un afiş de teatru reprezentînd o tînără fată în picioare pe o faleză cu vîntul suflîndu-i prin păr. Mă închipuiam jucînd golf cu ea — — joc pe care-l detest — cutreerînd dunele înrourate, lăsîndu-mă pradă sentimentului, sănătăţii, naturii. Aceasta putea fi idila imaginară. Dar o dragoste tînără e cu totul altceva. Ea îşi găseşte de obicei un model bine precizat. Din cauza unei priviri fugare, a cîtorva vorbe la început (în general stupide) în cîteva minute toată viaţa se schimbă, toată natura simpatizează cu noi şi ne dezvăluie dintr-o dată bucuriile sale ascunse. Ceea ce trebuia să se întîmple s-a întîmplat: m-am îndrăgostit".

Aşa a cunoscut-o — fiind comedian în Compania Karno, la 19 ani, pe frumoasa Hetty Kelly, care nu avea decît 15 ani. Se întîlneau dimineaţa, în zori, în restul timpului fiind ocupaţi.

„Camberwell Road mi se părea acum un peisaj magic pentru că acolo locuia Hetty Kelly. Plimbările matinale, mînă în mînă, pînă la metro, erau pentru mine bucurii amestecate cu dorinţi vagi şi confuze. Camberwell Road, o stradă prăpădită şi deprimantă pe care în general o evitam, începuse să fie atrăgătoare cînd ajungeam acolo în ceaţa dimineţii fremătînd la gîndul că voi vedea de departe silueta lui Hetty venind spre mine. Nu-mi aduc aminte de loc ce-mi spunea în timpul acestor plimbări. Prea eram în extaz, convins că o forţă mistică ne-a apropiat şi că întîlnirea noastră era rezultatul unei afinităţi predestinate."

S-au întîlnit... de 5 ori, pe urmă s-au despărţit. Tîrziu, după mulţi ani, cînd micul dansator cu nasul roşu din trupa lui Karno ajunsese de mult o stea de prima mărime în America, primeşte o scrisoare: „Vă amintiţi de o fetişcană stupidă"... Hetty Kelly era măritată, şi-l invita s-o viziteze. Ajungînd în Anglia, în tren află că Hetty Kelly murise.

„*Am fost tulburat, deşi pe moment n-am realizat întreaga tragedie, trăiam într-un prea mare vîrtej de întîmplări, dar aveam impresia că am fost jefuit de o experienţă. Hetty Kelly era singurul public al trecutului pe care aş fi dorit să-l regăsesc, mai ales în aceste împrejurări extraordinare*".

În ceea ce priveşte personajul Charlot, acesta s-a născut absolut întîmplător, cînd fiind la Studiourile Keystone, Mack Senett avea nevoie de cîteva gaguri pentru unul din nenumăratele sale filme cu urmăriri. „*Du-te şi fă-ţi un machiaj comic. Indiferent ce.*" Şi din acest "indiferent ce" s-a născut „*un personaj cu mai multe faţete: este în acelaşi timp un vagabond, un gentleman, un poet, un visător, un tip însingurat, veşnic îndrăgostit de închipuire şi aventură. Ar dori să vă facă să credeţi că este un savant, un muzician, un duce, un jucător de polo. Dar el nu se simte jignit să adune chiştocuri ori să şterpelească acadele de la un puşti. Şi, desigur, dacă ocazia se prezintă, el va aplica bucuros un picior în dosul unei doamne, dar numai dacă este furios*".

În primul război mondial, în timp ce era în turneu vînzînd bonuri pentru libertate, judecătorul din Augusta îi spune: „*Ceea ce îmi place la comediile dvs. este faptul că înţelegeţi un lucru fundamental — ştiţi că partea cea mai nedemnă din anatomia unui om este dosul său şi comediile dumneavoastră o demonstrează: cînd daţi un picior în fundul unui gentleman impozant, îi răpiţi toată demnitatea. Pînă şi caracterul impresionant al ceremoniei ungerii unui Preşedinte s-ar da peste cap dacă, strecurîndu-vă în spatele lui, i-aţi da un picior în dos... Fără îndoială, conchise el, dosul este sediul demnităţii*"

Gestul în sine poate fi vulgar şi reprobabil, dar „oficiat" de Charlot devine un act drept şi aproape pontifical.

DESPRE ARTĂ ÎN GENERAL ŞI DESPRE FILM ÎN SPECIAL

Concepţia lui Charlot despre artă în general şi arta filmului în special, să-l lăsăm pe el însuşi să şi-o expună, deşi cartea nu are nici o clipă pretenţia să impună nişte păreri definitive sau să emită teorii savante de stil şi şcoală! „*Deşi s-au scris nenumărate cărţi excelente pe această temă, nenorocirea este că majoritatea vor să impună gustul autorului în materie*

de cinema. Cînd o asemenea carte n-ar trebui să fie nimic în plus decît un curs de tehnică elementară care să învețe utilizarea uneltelor meșteșugului. Deși studentului dotat cu imaginație îi revine sarcina să-și folosească propriul său simț artistic pentru a-și găsi efectele dramatice. Dacă amatorul este creator, el nu are nevoie decît de principiile tehnice cele mai elementare. Pentru un artist, completa libertate de a face ceea ce „nu se face" este în general foarte stimulantă; și iată pentru ce primul film al unui regizor este adesea plin de prospețime și originalitate. Intelectualizarea liniei și spațiului, compoziția, ritmul, etc., toate acestea sînt bune și frumoase dar nu prea au de-a face cu ceea ce înseamnă a juca și pot genera un dogmatism sec. Punctul de vedere cel mai simplu este și cel mai bun. În ceea ce mă privește, am oroare de efectele bizare, ca de pildă să filmezi prin focul dintr-un cămin, din punctul de vedere al unei bucăți de cărbune, sau să urmărești un actor în holul unui hotel ca și cînd l-ai escorta pe bicicletă; pentru mine acestea sînt efecte facile și cusute cu ață albă. Din clipa în care publicul cunoaște decorul, el vrea să fie scutit de plictiseala unei pete care se mișcă pe ecran ca să vadă un actor deplasîndu-se de la un loc la altul. Efecte atît de pompoase încetinesc acțiunea, sînt plicticoase și neplăcute, și au fost luate degeaba drept acel cuvînt obositor: „artă"!

Dispunerea aparatului pe care-l folosesc este menită să faciliteze coregrafia în mișcările actorului. Cînd un aparat este plasat pe sol sau cînd se învîrte împrejurul nărilor unui actor, aparatul este cel care joacă și nu actorul. Aparatul nu trebuie să se impună. Să cîștigi timp în cinema, aceasta este virtutea esențială. Eisenstein și Griffith știau bine asta. Un montaj rapid și prin înlănțuire (fondu-enchainé) de la o scenă la alta constituie dinamica tehnicii cinematografice."

DESPRE SUPERPRODUCȚIILE „BUNE SĂ ATRAGĂ NĂTĂRĂII"

Chaplin spune: ...„este cel mai ușor lucru din lume. Îți trebuie prea puțină imaginație ori talent în materie de joc și de mizanscenă. Îți ajung zece milioane de dolari, mulțimi fără număr, costume, decoruri și mașinării complicate. Cu mare risipă de pînză și pap poți să o faci pe languroasa Cleopatră să plutească pe apele Nilului, să pui 20 000 de figuranți să treacă prin valurile Mării Roșii, ori să prăbușești zidurile Ierichonului; toate acestea depind doar de virtuozitatea antreprenorilor. Și în timp ce mareșalul stă în fotoliul său de regizor cu scenariul și decupajul său, sergenții trudesc și asudă prin peisaj, urlînd ordine diviziilor: un fluierat vrînd să zică „zece mii de la stînga", două fluierături, „zece mii de la dreapta" și trei, „șarjă generală". Tema celor mai multe din aceste spectacole este „superman"-ul. Eroul știe să sară, să se cațăre, să tragă, să se bată și să iubească mai bine decît toate celelalte personaje ale filmului. De fapt toate problemele umane sînt rezolvate prin aceste metode, exceptînd gîndirea."

DESPRE ARTA ACTORULUI ȘI A SCRIITORULUI

„Pentru a dirija actori într-o scenă, psihologia este un element prețios. De exemplu, se poate întîmpla ca un actor să se alăture unei trupe în mijlocul turnării filmului. Chiar dacă e un excelent actor, în acest nou anturaj poate deveni nervos. Aici este foarte binevenită modestia unui regizor, după cum am băgat de seamă adesea în astfel de împrejurări. Deși știam perfect ce voiam, îl luam pe actorul nou venit la o parte, îi mărturiseam că sînt obosit, neliniștit și că nu prea știam ce să fac cu această scenă. El se grăbea să-și uite propria nervozitate pentru a încerca să mă ajute și își juca de minune rolul".

La întrebarea pusă de Marc Connely, autorul dramatic, dacă atitudinea unui autor cînd scrie o piesă trebuie să fie intelectuală ori afectivă, Chaplin răspunde:

„Cred că ea trebuie să fie înainte de toate afectivă, acesta fiind un punct de vedere mai interesant în teatru decît intelectul; teatrul este conceput pentru aceasta, cu rîndurile sale de fotolii, avanscena, cortina sa roșie: toată concepția sa arhitecturală se adresează emoției. Natural că participă și intelectul, dar rolul său este secundar. Cehov știa asta, ca și Molnar și numeroși alți dramaturgi. Ei cunoșteau de asemenea importanța dramaturgiei care este în esență *arta de a ști să scrii pentru teatru*.

Pentru mine dramaturgia este sinonimă cu înfrumusețare dramatică; este arta reticenței; arta de a ști să închizi brusc o carte; să aprinzi o țigară, arta efectelor de culise, un foc de pistol, un strigăt, zgomotul unei căderi, un oarecare vuiet; arta de a ști să intri și să ieși și altele care pot părea tot atîtea procedee lipsite de măreție, dar dacă le utilizezi cu știință și discreție, ele constituie poezia teatrului. O idee care nu are sens teatral, n-are mare valoare. Este mai important să aibă eficiență. Cu sens teatral poți obține din nimic efecte."

Chaplin este împotriva discursurilor erudite, mărturisește — lucru surprinzător — că nu-l iubește pe Shakespeare în teatru. „Mă simt prea legat de epoca mea. Pentru a-l juca pe Shakespeare îți trebuie un joc împestrițat artificial pe care nu-l iubesc și nu mă interesează... Am de altfel oroare de toate temele shakespeariene, cu întreg cortegiul lor de regi, regine, de auguste personaje cu toată pompa lor. Asta ține de psihologia mea proprie, de propria mea personalitate. Pe vremea cînd încercam să-mi cîștig existența, rareori era vorba de peripeții în care să fie loc și pentru onoare. Sînt incapabil să mă identific cu problemele unui prinț. Mama lui Hamlet n-avea decît să se culce cu întreaga curte și eu rămîneam indiferent la suferința pe care ar fi îndurat-o Hamlet. În ceea ce privește preferința pentru prezentarea unei piese, iubesc teatrul convențional, cu avanscena care separă publicul de universul himerelor. Îmi place ca scena să apară pentru că o cortină se ridică sau se îndepărtează. Am oroare de piesele care se petrec în fața rampei și cu complicitatea publicului, de acele piese în care un personaj sprijinit pe avanscenă explică intriga. În afară că este un procedeu didactic, distruge farmecul teatrului și este un mod prozaic de a se debarasa de expunere. În materie de decoruri îl prefer pe acela care contribuie pur și simplu la realismul scenic și nimic mai mult. Dacă e vorba de o piesă modernă despre viața cotidiană, nu vreau planuri geometrice. Aceste efecte stranii mă împiedică să cred ceea ce văd. Cîțiva artiști remarcabili și-au impus efuziunile scenice pînă la a-i transforma în sclavi atît pe actori cît și piesa. Pe de altă parte, simple perdele și scări urcînd spre infinit sînt imixtiuni și mai de temut. Ele trăznesc a erudiție și par să urle: „Noi lăsăm o largă libertate nobilei voastre sensibilități și imaginații". L-am văzut într-o zi pe Laurence Olivier în ținută de seară, la un spectacol de gală, recitînd un pasaj din „Richard al III-lea". Cu toate că prin abilitatea sa actoricească a reușit să creeze ambianța medievală, nodul său alb de la cravată și ținuta de seară erau destul de deplasate!".

...„Cineva a spus că arta de a juca teatru este arta de a se destinde. Acest principiu fundamental se poate aplica, desigur, tuturor artelor, dar un actor trebuie — în mod deosebit — să se știe stăpîni și să-și înfrîngă sentimentele. Oricît ar fi de frenetică scena pe care o joacă, tehnicianul din fiecare actor trebuie să fie calm și destins, controlîndu-și și gradîndu-și intensitatea emoțiilor: omul exterior trebuie să fie pasionat, omul interior, stăpîn pe sine. Numai prin relaxare un actor poate să ajungă la aceasta. Cum să te relaxezi? Este greu. Metoda mea este destul de personală: înainte de a intra pe platou, sînt întotdeauna teribil de nervos și încordat și în această stare mă epuizez atît de mult, încît atunci cînd intru sînt complet destins. Nu cred că a juca teatru se poate învăța. Am văzut oameni inteligenți, incapabili și imbecili jucînd foarte bine... Inteligența pură și absența sensibilității pot fi caracteristicile celui mai mare criminal și o personalitate fără inteligență și doar cu sensibilitate este tipul însuși al idiotului inofensiv. Dar cînd inteligența și sensibilitatea sînt într-un perfect echilibru, avem un minunat actor."

...„O dragoste pătimașă pentru teatru nu ajunge; trebuie să i se adauge o dragoste pătimașă de sine însuși și încredere". Nefiind un adept al vreunei „metode speciale", Chaplin spune: „Nu am studiat niciodată meseria de comedian, dar cînd eram tînăr am avut șansa să trăiesc într-o epocă de mari actori și am dobîndit un fel de prelungire a experienței și a cunoștințelor lor. Oricît eram de dotat, eram surprins la repetiții să descopăr cît de mult mai aveam de învățat pe plan tehnic. Lucrurile acestea trebuie predate chiar și începătorului talentat, căci oricît i-ar fi de mari calitățile, trebuie să știe să le pună în valoare. Am descoperit că cel mai bun mijloc de a reuși este sensul orientării: adică să știi în orice moment unde ești și ce faci în scenă. Cînd îți faci intrarea, în cursul unei scene, trebuie să ai suficientă autoritate ca să știi unde să te oprești, cînd trebuie să te întorci, unde să te ridici; cînd și unde să te așezi, dacă trebuie să te adresezi direct sau indirect unui personaj. Acest simț al orientării dă siguranță și distinge pe profesionist de amator... Ceea ce admir la un comedian este sensibilitatea și reținerea."

DESPRE OAMENI ȘI DESPRE LUME

Ceea ce este înduioșător în cartea lui Chaplin este un anume simț al umorului, al auto-ironiei acide alături de o mare candoare. Pe alocuri vorbește cu multă siguranță despre sine: de pildă, despre hotărîrea lui de a face în continuare filme mute după ce toți producătorii își renovaseră aparatura cu ultimele invenții pentru sonor: „Eram decis să fac filme mute, fiind convins că era loc pentru toate genurile de distracție. De altfel eu eram un pantomim și pe acest tărîm mă simțeam unic și — fără falsă modestie — un maestru."

Alteori se arată încîntat de a fi în preajma marilor personalități, mirîndu-se că doresc să-l cunoască, de parcă n-ar realiza că Chaplin însuși este un rege. În afara unor episoade, fie amuzante, fie duioase, fie chiar desuete, sau de o candoare neverosimilă, relatate de el în *Autobiografia mea* — există și un alt Chaplin: luptătorul pentru democrație, Chaplin indezirabilul din punctul de vedere al comisiei pentru cercetarea activității antiamericane. Acela care nu mai vrea să se întoarcă în America, nu pentru că America l-a anunțat prin reprezentanții săi că nu mai are drept la viza de întoarcere, ci pentru că într-o astfel de Americă nu mai are ce căuta. Jignit în inimă, jignit de moarte — amar și jignit cum numai Swift, luptătorul pentru drepturile Irlandei a mai fost cîndva — el vine în Anglia pentru a se stabili apoi definitiv pe continent, purtînd în suflet nemărturisitul dor după patria sa adoptivă, America drepturilor și libertăților, care-l respinge. Cel care a luptat pentru deschiderea celui de-al doilea front, cel care a realizat fără teamă de urmări filmul *Dictatorul*, iată-l „dușman al omenirii și al progresului". Pentru a ilustra crezul politic al lui Chaplin, merită să amintim pateticul său cuvînt din finalul filmului *Dictatorul:*

„Regret, dar nu vreau să fiu împărat. Nu asta e meseria mea. Nu vreau să guvernez, nici să cuceresc pe nimeni. Mi-ar plăcea să viu în ajutor tuturor oamenilor — dacă s-ar putea — fie ei evrei, păgîni, negri, albi.

Vrem să ne ajutăm unii pe alții. Așa sînt oamenii. Vrem să trăim din fericirea altora și nu din nenorocirea altora. Nu dorim să ne urîm și să ne disprețuim. În această lume e loc pentru toți și darnicul pămînt este bogat și poate împlini nevoile fiecăruia. Viața poate fi liberă și frumoasă, dar noi ne-am rătăcit. Cupiditatea a otrăvit inima omenească, ea a înălțat în lume bariere de ură, ne-a făcut să mergem în pas de gîscă înspre mizeria masacrului. Am descoperit secretul vitezei, dar ne-am claustrat. Mașina care produce abundența, ne-a sărăcit. Știința noastră ne-a făcut cinici; inteligența ne-a făcut cruzi și fără milă. Ne gîndim prea mult și nu simțim de-ajuns. Avem mai mare nevoie de omenire decît de mașini. Mai mult decît de inteligență avem nevoie de bunătate și de blîndețe. Fără aceste calități viața nu va fi decît violență și totul va fi pierdut.

Avionul și radioul ne-au apropiat. Însăși natura acestor invenții este un apel la bunătatea omenească, un apel la fraternitatea universală, la unitatea tuturor. Chiar în acest moment vocea mea ajunge la milioane de oameni străbătînd lumea — milioane de bărbați, de femei și de copii disperați, victime ale unui sistem care împinge oamenii la torturarea și întemnițarea nevinovaților. Acelora care pot să mă audă le spun: Nu disperați, nenorocirea care ne copleșește nu se datorează decît cupidității, răutății oamenilor care se tem să vadă umanitatea progresînd. Ura oamenilor va trece și dictatorii mor, și puterea pe care au smuls-o poporului, poporul și-o va recîștiga. Și atît timp cît oamenii vor muri, libertatea nu va pieri niciodată.

Soldați! Nu vă predați acelor brute, acelor oameni care vă urăsc, care vă supun, care vă înregimen-

(Continuare în pag. 32)

(Urmare din pag. 31)

tează existența, care vă dictează actele, gîndurile și sentimentele. Care vă fac să bateți pasul, care vă pun la disciplină cazonă, care vă tratează ca pe vite și vă folosesc drept carne de tun. Nu sînteți mașini! Sînteți oameni, cu dragoste de umanitate în inimi. Nu urîți! Doar cei pe care nimeni nu-i iubește, urăsc, cei pe care nu-i iubește nimeni și care sînt monștrii.

Soldați! Nu luptați pentru a subjuga! Luptați pentru libertate! În capitolul al XVII-lea din Evanghelia după Luca scrie că împărăția lui dumnezeu este în mijlocul vostru...nu în inima unui singur om ori a unui grup de oameni, ci în toți oamenii. În voi! Voi, poporul, aveți puterea... puterea de a crea mașini, puterea de a crea fericirea! Voi, poporul aveți puterea să faceți viața liberă și frumoasă, să faceți din această viață o minunată aventură. Atunci, în numele democrației să ne folosim de această putere, să ne unim! Să luptăm pentru crearea unei lumi noi, unei lumi care va acorda tuturor oamenilor posibilitatea de a lucra, care va da un viitor tinereței și o siguranță bătrîneții.

Promițîndu-vă toate acestea, tiranii au luat puterea. Dar ei mint. Ei nu-și țin promisiunea. Ei n-o vor ține niciodată. Dictatorii se eliberează dar subjugă poporul. Să luptăm pentru a elibera lumea, pentru a distruge barierele dintre popoare, pentru a sfîrși cu lăcomia, cu ura, cu intoleranța. Să luptăm pentru o lume clădită pe rațiune, o lume în care știința și progresul vor duce la fericirea universală. Soldați, în numele democrației, să ne unim!"

Chaplin este surprins de faptul că un număr de oameni inteligenți pledează în favoarea armelor atomice.

„Cred că a venit momentul să fac un bilanț al lumii așa cum o văd eu azi. Complexitățile din ce în ce mai numeroase ale vieții moderne, ritmul fără frîu al secolului XX, fac ca individul să se găsească încins de instituții gigantice care îl amenință din toate părțile, pe plan politic, științific și economic."

„Ne-am pierdut simțul estetic. Sensul vieții ni s-a tocit de cursa cîștigului, de putere și monopol. Am lăsat aceste forțe să ne înfășoare fără să ne preocupăm cît de puțin ce consecințe de temut ar putea avea ele. Știința, lipsită de o orientare chibzuită și de simțul responsabilității, a dat pe mîna politicienilor și militarilor asemenea arme de distrugere, încît ei dețin destinul tuturor ființelor de pe acest pămînt. Excesul de putere încredințat unor oameni cu o responsabilitate morală și o competență intelectuală în privința cărora lucrul cel mai puțin grav ce poate fi spus e că nu sînt tocmai infailibile și în multe cazuri sînt contestabile, ar putea sfîrși cu un război care să extermine viața de pe pămînt. Și totuși, mergem orbește înainte..."

Chaplin este convins că „sărăcia n-a fost redusă nici de altruismul, nici de filantropia guvernelor, ci de forțele materialismului dialectic."

Departe de a capitula, la 75 de ani Charlie Chaplin are proiecte de viitor. În paginile acestei cărți șerpuiesc meandrele unei vieți bogate și nestăvilitate, cu o putere de muncă rar întîlnită, o bucurie și o plenitudine pe care puțini au cunoscut-o. Iată de ce autobiografia lui Charlot, în care se întîlnesc oameni și fapte, continente și concepții, lupte și victorii, se citește dintr-o dată, cu ochii, cu sufletul, cu o imensă dorință de a reține totul, de a iubi totul: pentru că viața lui Charlot nu este o carte, este o lume. Un sfîrșit și un început de secol, două războaie și încă un secol ce o pornește pe povîrniș. Lumea lui Charlot este lumea bunicilor noștri, a părinților, a noastră și aceea — pe care i-o dorim senină și liniștită — a copiilor lui și ai noștri.

Maria BELCIU

LA ÎNCEPUT DE DRUM



OPINII

Cel care a numit pentru prima dată comedia un gen ușor a fost... spectatorul. Pentru artist, acest gen nu este deloc ușor. Drumul spre el este greu.

O dată cu apariția filmului vorbit, s-a născut și un nou gen: COMEDIA MUZICALĂ. Primul film de acest gen a fost *Cîntărețul de jaz* cu Al. Johnson, realizat de Alan Cossland. Succesul a fost mare. Publicul se îmbulzea să asculte filmele cîntate, uimit de coincidența dintre sunetul vorbelor și mișcările buzelor cîntăreților. Încurajat de acest succes, Hollywoodul se orientează spre operete și music-hall. Unul dintre cele mai mari succese, în acest nou gen a fost *Broadway-Melody* a lui Hary Beaumont. Aceste succese, continuate de mulți alții în Europa, duc la consolidarea genului comediei muzicale.

Sigur, mai tîrziu, evoluînd, acest gen a devenit, datorită dorinței spectatorilor de a asculta cîntece și arii, genul cel mai preferat și iubit. Iată deci că marea popularitate de care se bucură acest gen de filme, i-au făurit-o în decursul deceniilor oamenii cărora cîntecul le-a fost întotdeauna un prieten bun, el constituind o necesitate vitală. De aceea filmul muzical inspiră oamenilor bucuria de a trăi, optimism, bună dispoziție. Consider că cinematografia care se bucură de un minunat privilegiu — posibilitatea de a înfățișa viața în toată amploarea și în toată complexitatea manifestărilor ei — trebuie să răspundă de urgență acestor nevoi ale oamenilor.

Vorbind despre multilateralitatea și diversitatea genurilor în producția noastră cinematografică, se poate constata cu ușurință că filmul de comedie muzicală aproape că nu există sau dacă există este la începutul dezvoltării lui. Unele încercări s-au făcut. Însă rezultatele, datorită în parte dificultății genului, nu au fost dintre cele mai bune. Cu toate acestea, ceva s-a învățat în urma acestor încercări. Chiar dacă uneori critica la adresa acestor filme a fost plină de nervozitate.

Cred că, în primul rînd, s-a acumulat o experiență practică, inevitabil nelipsită de deficiențe și tatonări, dar tocmai prin aceasta plină de învățăminte fructuoase. S-a verificat importanța legăturii organice care trebuie să existe între acțiunea filmului pe de o parte și muzică pe de altă parte, aceasta din urmă caracterizînd genul. Mai citez din ceea ce consider că s-a cîștigat: selecționarea unor cîntece de mare accesibilitate (știut fiind că scopul filmului muzical nu este numai acela de a provoca rîsul; scopul lui este și de a face o propagandă multilaterală moștenirii cît și realizărilor muzicii moderne). Ritmul pe care trebuie să-l aibă montajul unui astfel de film (mai ales în decupajul unor momente muzicale sau coregrafice). Descoperirea la unii actori a unor calități artistice polivalente care să servească cel mai bine realizarea genului. S-a dovedit importanța coreografiei, care oferă mari posibilități de exprimare cinematografică și creație artistică. Și, în fine, greutatea în a se realiza un comic de calitate, care să nu fie nici gratuit, nici trivial, nici neverosimil, dar care „săracul" să ne poată face să rîdem.

Iată doar cîteva puncte cîștigate în urma realizărilor de pînă acum.

Ultima realizare, *Dragoste la zero grade*, a beneficiat de o largă participare a criticilor de specialitate. Personal, mi-au fost de un real folos acele cronici care au fost făcute de pe o poziție orientată atît în domeniul cinematografic, cît și al genului în speță.

Oricare film muzical, chiar dacă-i mai puțin reușit, cuprinde totdeauna ceva bun: o secvență, un rol bine jucat, o melodie frumoasă, un trucaj interesant. Aceste lucruri ar trebui să nu fie trecute cu vederea (dacă iubim genul), ci să se culeagă cu atenție grăuntele bunului. Din păcate, genul comediei muzicale este genul cel mai lipsit de apărare. Oricine poate spune: „Eu n-am rîs deloc. Cîntecele din film? Vor rămîne în sală!".

Cred că nici compozitorul cîntecului și nici „specialiștii" în pronosticuri nu se așteptau ca melodia „Serenada tinereții" sau „Cred că m-am îndrăgostit", ambele din comedia muzicală *Vacanță la mare*, să fie atît de îndrăgite de public, să se facă auzite și peste hotare (revista „Muzica" nr.8 ne informează că melodia „Serenada tinereții" a fost tipărită de complexul editorial „Le chant du monde" din Paris).

Este foarte greu ca într-un articol să cuprinzi toate problemele care privesc dezvoltarea filmului muzical. Sigur că marea problemă pe care o reclamă filmul muzical (și nu numai muzical) este scenariul. Nu aș putea să formulez condițiile care trebuie să le satisfacă un scenariu valoros pentru un film muzical. Dar subliniez una din ele, pe aceea pe care o consider deosebit de importantă. Subiectul scenariului să fie exact pe specificul genului. Aceasta nu este o condiție formală. Însăși logica dezvoltării subiectului e anihilată dacă muzica, care va însoți filmul, nu este indisolubil legată de conflictul subiectului.

Practica de pînă acum dovedește că posibilitățile de realizare a unui scenariu de bună calitate sînt mult sporite prin stabilirea unor legături permanente și fructuoase între autorul scenariului și regizorul ce urmează a realiza filmul de orice gen ar fi el. Oricare ar fi divergențele în problema încadrării scenariului ca gen literar de sine stătător este în afară de orice îndoială faptul că scenariul este creat în primul rînd pentru a servi ca bază a unui film, o bază care urmează a primi forma artistică și a fi tradusă în viață de regizor și de colectivul de creație ales și condus de acesta.

În cazul filmului muzical, scenaristul și regizorul trebuie să colaboreze și cu compozitorul încă de la începutul elaborării scenariului. Regizorul muzical trebuie să fie nu numai îndrăgostit de gen, ci și un om care să-și cunoască bine munca, să facă dovada unui gust muzical deosebit, de cunoașterea muzicii, de competență în aprecierea materialului muzical atunci cînd îl prezintă compozitorul. De bunul lui gust depinde ce cîntece vor asculta spectatorii în viitorul său film. Este foarte adevărat că nu ne ducem la cinematograf pentru a asculta muzica. Nimic însă nu ne împiedică să ne ducem să o auzim.

Cred că o discuție asupra filmului muzical (organizată eventual de către A.C.I.N.), cu participarea oamenilor de specialitate și care iubesc genul — regizori, scenariști, compozitori, actori, maeștri de balet modern, cronicari, ar fi foarte necesară. Și dacă se poate, nu o discuție izolată asupra genului în sine, ci asupra noilor tendințe și procedee de întruchipare a lui. O astfel de discuție ar duce la concentrarea forțelor creatoare ale genului, la planificarea mai judicioasă pentru anii viitori a producției filmelor de comedie muzicală și, poate, mai știi, ar sugera în cadrul Studioului „București", celor în drept, ideia înființării unei grupe de creație pentru acest gen de film.

Poate că la început se vor face unii pași insuficient motivați, poate că unele așteptări nu vor fi justificate în totul. Este foarte posibil. Dar dacă pășim cu convingere, cu încredere, rezultatele pozitive nu vor întîrzia să se arate. Mai ales că atunci cînd judeci o problemă, cu atît mai mult cînd adopți o anumită orientare, trebuie să te bazezi pe exemplele cele mai bune. Or, la noi în cinematografie, nu există o tradiție a genului muzical.

Pentru că visez să devin, dacă nu un factor activ, unul din cei mulți care doresc și așteaptă cît mai multe filme muzicale romînești. Ele sînt odihnitoare, creează spectatorilor o bună și viguroasă dispoziție.

Cezar GRIGORIU

N.B. Nu este suficient să fim de acord cu genul. Filmul muzical trebuie făcut!

Corespondență din Cairo

Mary GHADBAN

Tigrului îi place carnea proaspătă

CLAUDE CHABROL a turnat la Cairo cîteva scene din ultimul său film (a cărui premieră pariziană a avut loc în luna decembrie).

Ultima mea întîlnire cu Claude Chabrol, unul din realizatorii cei mai reprezentativi ai „noului val" francez, a avut loc în holul hotelului „Șeherezada" așezat pe malul Nilului. Cu Chabrol am avut prilejul să stau de vorbă la mai toate festivalurile internaționale de film, el fiind un obișnuit al acestora. Totuși, niciodată pînă azi nu am avut norocul să-l primesc „la mine acasă", adică în Egipt. De aceea am profitat de ocazie ca să-i iau un interviu, pentru mine — și probabil și pentru el — în condiții speciale.

Holul hotelului se transformase într-un platou de filmare cu aparate de luat vederi, cabluri, paravane, lămpi. „Ne aflăm la începutul filmului, la primele secvențe", îmi explică directorul de producție. Mi se prezintă protagoniștii: Roger Hanin, Maria Mauban, Daniela Bianchi, Roger Dumas. „Este un film de aventuri care se petrece într-o țară exotică, nu neapărat Egiptul, din care pricină ne ferim să filmăm piramidele sau alte monumente tipice", continuă să mă informeze directorul de producție. „Filmul este de fapt gata — l-am turnat în întregime la Paris — ne lipsesc doar aceste cîteva scene de la început, motiv pentru care am venit să lucrăm patru zile la Cairo. Operator șef este Jean Ribier, cel care a semnat imaginea în toate filmele lui Chabrol, fără să mai amintim de *Cleo de la 5 la 7* al lui Varda și de *Umbrelele din Cherbourg* al lui Demy. După cum vedeți, o carte de vizită foarte grăitoare. Producătorul filmului este o femeie, Christine-Gouze Renal care... dar iată că apare Chabrol. El vă va putea da mult mai multe detalii infinit mai interesante".

— V-ați apucat de acest film imediat după festivalul de la Lucarno? Care este subiectul?

— Da, am început filmările imediat după festivalul elvețian și acum sînt la ultimele secvențe, mai bine zis la cele care vor constitui, după montare, începutul filmului. Povestea este următoarea: o țară oarecare dorește să cumpere din Franța avioane supersonice. Dar anumite forțe din țara respectivă se opun (interese financiare, evident) și merg pînă acolo încît atentează la viața celor care sînt desemnați să semneze acordul. Un agent al serviciului secret francez va reuși însă, pînă la urmă, să împiedice crimele și... totul se sfîrșește cu bine. Iată intriga în puține cuvinte.

— După cîte îmi dau seama, acest film nu este de loc pe linia realizărilor dumneavoastră de pînă acum.

— Nu prea, recunosc. *Tigrul* este un film de acțiune, personajele aproape că nu au timp să vorbească. De altfel, intenționez să fac și în continuare astfel de filme.

— De ce? Vă atrag beneficiile, nu mai suportă Franța filme de altă natură, pentru că presupun, vă rog să mă iertați, că acest soi de aventuri nu au un conținut prea profund și deci nu vă pot da prea mari satisfacții profesionale.

— Nu sînt de părerea dumneavoastră. Nu beneficiile mă atrag, după cum nu toate subiectele de aventuri sînt lipsite de valoare artistică. Să luăm doar două exemple — Stevenson în cinematografie și Jack London în literatură.

— N-ați prefera totuși să mai faceți un film ca *Frumosul Serge**?

— Evoluăm și de aceea nu ne place să reluăm drumuri deja bătătorite, chiar dacă au fost bătătorite de noi înșine.

— Preferați, în general, actorii profesioniști sau vă îndreptați spre neprofesioniști?

— Ceea ce caut întotdeauna este un tip care să semene cu eroul meu și nu mă interesează dacă e actor sau nu. Evident că e mai ușor de lucrat cu profesioniștii. Cu ceilalți de multe ori ai surprize. Sînt unii care nu pot în nici un chip să se adapteze aparatului de filmat, deși, din punct de vedere fizic, au toate calitățile necesare. În *Frumosul Serge*, de pildă, am avut noroc, am lucrat numai cu neprofesioniști, prieteni din satul meu natal. Și se pare că nu a fost rău de loc.

— Ce credeți despre critici? Vă ajută cu observațiile lor?

— Să te ferească dumnezeu de snobii care se pricep la toate și în primul rînd la critică de film!

— Care este filmul dumneavoastră preferat?

— *Aurora* lui Murnau.

— Ce vă doriți mai mult pe lume?

— Să fac filme... bune.

* În echipa, în fiecare zi mai numeroasă, a realizatorilor francezi, Claude Chabrol poate fi considerat ca un pionier. Roger Vadim și Louis Malle l-au precedat, dar abia după apariția *Frumosului Serge* a început să se vorbească de curentul numit „noul val". (N.R.)

REGIA : Lucian Bratu

IMAGINEA : Costache Ciubotaru

SCENARIUL : Alecu Ivan Ghilia

DECORURI : Arh. Marcel Bogos

MUZICA : Tiberiu Olah

O producţie a Studioului cinematografic „Bucureşti"

SĂRUTUL

CU : Graţiela Albini, Emanoil Petruţ, Maria Cupcea, Gheorghe Novac, Elisabeta Preda, Dinu Gherasim, Constantin Guriţă, Stela Popescu, Emil Bozdogescu

---

ERATA — Dintr-o eroare pentru care redacţia cere scuze cititorilor, fotografia din centrul paginii 10 reprezintă nu cele indicate în legenda ei ci pe Claudia Cardinale şi Jean Sorel în Tremurătoarele stele ale Ursei, *film la care lucrează în prezent Luchino Visconti.*

■ CINEMA, revistă lunară de cultură cinematografică editată de Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă. ■ Redactor-şef: Eugen Mandric ■ Redactor artistic: Vlad Muşatescu ■ Prezentarea tehnică: Ion Făgărăşanu ■ Redacţia şi administraţia: Bucureşti, Bulevardul 6 Martie nr. 65 ■ Abonamentele se fac la toate oficiile poştale din ţară, la factorii poştali şi difuzorii voluntari din întreprinderi şi instituţii. ■ Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scînteii" — Bucureşti ■ Exemplarul 5 lei.

41.017

cinema

nr 1 (25)

revistă lunară de cultură cinematografică